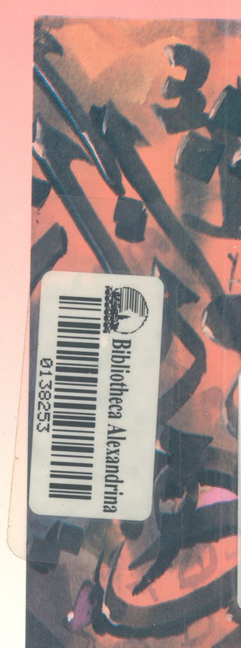
الحداثة الشعرية العربية

بين

الإبداع والتنظير والنقد



د . خليل أبو جهجه



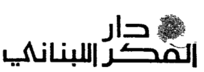


دار
الفكر اللبناني

«الحداثة الشعرية العربية»
بين
الإبداع والتنظير والنقد

الدكتور خليل ذياب أبو جهجه
أستاذ مشرف في الدراسات العُليا
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
الجامعة اللبنانية/ كلية الآداب

دار الفكر اللبناني
بيروت



للطباعة والنشر

كورنيش بشارة الخوري - بيروت - لبنان
هاتف: ٦٣٠٩٠٦ - ٦٣١٠٠٢ - ٦٣٠٧٥١
ص.ب: ٤٦٩٩ أو ١٤/٥٤٩٠

الطبعة الأولى ١٩٩٥

الإهـــداء :

﴿واخفض لهما جناح الذّلِ من الرّحمــة...﴾

إلـى أمـي....

إلـــى أبـــي....

خ.أ.ج

تقديم الكتاب

«الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد»(*) ، كتاب يرمي ، إلى بلورة رؤية النقد الأدبي ، في المشرق العربي عامة ، ولبنان خاصة ، إلى هذه الحداثة ، وإبراز مفهوماتها وقضاياها وأبعادها ودلالاتها وأنساقها . وذلك ما بين (١٩٢٠ ـ ١٩٧٠) بشكل خاص(**) .

أما ما يعود للحيّز الزمني فيتمثّل في أهمية التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية والفنية ، التي شهدتها البلاد العربية عامة ولبنان خاصة ، خلل هذا القرن ، في ضوء التواصل مع الجذور التراثية ، والاحتكاك بالعالم والتفاعل معه، حضارياً وثقافياً . . ولئن كانت الصلة مع العالم تمتد إلى أبعد من القرن العشرين ، فإن الأحداث الرئيسة التي شهدها هذا القرن ، بدءاً من الحرب العالمية الأولى ، مرّا بالحرب العالمية الثانية ، وانتهاء بما رافق هذين الحَدَثين من تحولات في الخريطة العربية سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ، ومن توثيق عُرى التواصل والاحتكاك العالميين ، إن هذا كلّه أعقب تطوراً بارزاً في مختلف اتجاهات الحياة وغدت الساحة اللبنانية في المجال الثقافي ، خلل هذه المدة الزمنية ، مُلتقى الشرق والغرب ، ومصباً

(*) ـ هذا البحث في أساسه أُطروحة دكتوراه ، في اللغة العربية وآدابها نوقشت في جامعة القديس يوسف ، بتاريخ ٢٩/ ١٠/ ١٩٨٢ .

(**) ـ علماً أن البحث توقف على مرحلة ما قبل ١٩٢٠ وصولاً إلى التراث النقدي العربي القديم .

تتدافع إليه الروافد العالمية لتلتقي مع المخزون التُراثي العربي بمختلف تلوناته .

ولقد أحدثت تلك المعطيات الجديدة في عمق الاتجاهات الأَدبية على الساحة العربية ، حركات توزعت بين التقليد أما للقديم التراثي وأمّا للآتي من العالم الخارجي، والتطوير لما حملته إليها الجذور والروافد ، وأخيراً التجاوز الإبداعي لكلا المصدرين . بناءً على ما تقدّم برزت، أمامي، أهمية تحديد الظواهر الحديثة في تلك الاتجاهات الأَدبية ، وضرورة تخليصها من الخطوات الاتّباعية القديمة ليتسنّى الوقوف على مستويات الحداثة ودلالاتها في تلك الظواهر . وذلك من زاوية رؤية النقد العربي عموماً والنقد الأَدبي في لبنان خصوصاً ، إلى هذه القضية .

ولقد شكّل الشعر الميدان الأَوفر حظاً في الاشتمال على تلك المستجدات ، لأَنه الفن الأَكثر تفاعلاً وتأثراً بكل محدث وجديد خصوصاً أن معالم الحَدَاثة تبرز فيه بسرعة تفوق سيرورة تلك الظاهرة في النثر الفني .

لذلك ذرّ قرن الجدل حول ظاهرة «الحداثة الشعرية العربية» خلال العقود المنصرمة من هذا القرن ، وما زال قائماً بحدّة على الساحة الأَدبية العربية عامة ، واللبنانية خاصة .

في ضوء ما تقدّم رغبت في بلورة رؤية النقد الأَدبي في المشرق العربي إلى تلك «الحداثة الشعرية» ، آخذاً في الحسبان ، دور الساحة الأَدبية اللبنانية في رفد تلك الظاهرة بالنّسوغ الحياتية ، وتوفير الظروف المؤاتية لديمومتها وارتقائها ، وأهمية الشعر ، كميدان كفيل بإِبرازها في أجلى صورها وعلاقاتها بالأَبعاد التراثية والعالمية .

في المنهـج :

ليست غاية البحث ، دراسة ظاهرة «الحداثة الشعرية» من وجهة رأي شخصي ، بقدر ، ما هي قائمة ، على تتبُّع رؤية نقدية لنُقّاد محدّدين إلى هذه

الظاهرة ، ضمن إطار زمني معيّن ، وعلى مستويات الإبداع والتنظير والنقد .

ولمّا كانت تلك الرؤية النقدية ، موزعة على عدة اتجاهات أدبية ، من رومنطقية ، ورمزية وواقعية... وذات نزعات فنية وجمالية ، وخلفيات إيديولوجية مُحدّدة أو غير مُحدّدة . فإنني سعيت قدر الإمكان إلى رصد رؤية كل ناقد انطلاقاً من مُراعاة الاتجاهات النقدية الأساسية التي وجهّت النقد الأدبي في لبنان خلل المدّة المحدّدة لهذا البحث ، وعمدت إلى توزيع رؤية هذا النقد على قضايا شعرية عددتها من أبرز القضايا التي تتمحور حولها ظاهرة الحَدَاثة في الشعر .

ولقد اعتمدت في ذلك التوزيع خطوات منهجية تتمثل بالخروج على تقسيم الشعر التقليدي إلى «مضمون» و «شكل» ، لاقتناعي بأن هذين المصطلحين ، يشكّلان وحدة لا تنفصم ، على صعيد النص الشعري بعد إبداعه ، وكل فصل بينهما ، ليس إلاّ افتراضاً تقتضيه الدراسة الأدبية ، وبالتالي فهما ليسا سوى مصطلحين عامين ، مركبين تركيباً غير متجانس ، ومن الواجب فك لحمتيهما وإعطاء كل عنصر من عناصرهما الهوية الأدبية الخاصة به .

وفي فك لحمتي ذينك المصطلحين رأيت ألاّ أتبع في تحديد عناصر «المضمون» ما هو شائع في النقد الأدبي ، من ذكر العنصر العقلي أو الفكري ، والعنصر العاطفي أو الوجداني ، والعنصر الخيالي أو الصوري ، لأن تجزيء مضمون النص الشعري إلى هذه العناصر من شأنه أن يقضي على لحمة هذا النص ووحدته ودوره كأثر فني مجسّد لتجربة أو مجموعة من التجارب الشعرية .

لذلك آثرت أن أستبدل مصطلح المضمون بالعناصر التالية :

الموضوع : وهو ما يقوم عليه النص الشعري ، ويندرج ضمن الموضوع مجموع الأفكار والمعاني والعواطف بمختلف ألوانها ومستوياتها .

الرؤيا والموقف : هاتان الحالتان ، يعكسهما الموضوع ، لأن كل نص

شعري يقوم على موضوع معيّن ، وكل موضوع يعكس موقفاً ورؤيا ، والعلاقة بين الموضوع والموقف والرؤيا علاقة جدلية . لأن طرح أي موضوع إنما يصدر عنه موقف إزاء المجتمع والحياة والكون ثم يعكس ذلك الموضوع بدوره موقفاً ذا رؤيا تكشف الأبعاد المستقبلية لعوالم جديدة .

ولئن كان الموقف رؤية عميقة إلى الأبعاد الماضوية والمعطيات الحاضرة فإنه يمتلك نزوعاً متمثلاً برؤيا استكشافية تعمل على اكتناه أبعاد المستقبل وأسراره ، ورسم أُطر لعوالم جديدة ابتداعية .

وأما ما يسمّى بالشكل فهو الأداة التعبيرية وطُرُق التعبير أو أشكاله ، من هنا فككت عناصر الشكل إلى القضايا التالية :

أ ـ الموسيقى الشعرية ، مصادرها ، أنواعها ، ويدخل في إطار النوع ، الإيقاعات الإيحائية الخارجية منها والداخلية . . .

ب ـ القصيدة أنواعها ، وحدتها مظاهر هذه الوحدة خصوصاً الموضوعية والعضوية . . . أوجه تشكلها الفني .

ج ـ اللغة الشعرية : وتقوم على دراسة اللفظة في سياقها التعبيري ، وعلى تتبّع الطُرُق التعبيرية خصوصاً ما يتصل بالتشبيه وأنواع المجاز والصورة الشعرية والبُنى الرمزية والأُسطورية .

مجمل هذه القضايا السابقة المتصلة بمصطلحي الشكل والمضمون تتعلّق بداخل النص الشعري ، أمّا ما يعود إلى الشعر قبل الإبداع وفي أثنائه وبعده ، وانطلاقاً من أهمية دراسة هذا الفن في مستويي التعبير والتوصيل ، عمدت إلى طرح قضية التجربة الشعرية لأن القصيدة ليست إلاّ فصلاً من التجارب الذاتية التي تتكوّن عبر تفاعلها بدءاً من الشاعر وانتهاء بالقارىء وأثرت حولها عدة قضايا فرعية تتصل بجذور هذه التجربة وصلاتها ومستوياتها ، خصوصاً ما يعود إلى صلة الشعر بالمتلقي .

في ضوء هذه الخطوات المنهجية التي تُراعي جمالية الشعر وفنيته ولا

تتغافل عن دور الشاعر كفرد له مواقفه ورؤاه إزاء المجتمع والحياة والكون ، كان استقرائي للقضايا الشعرية الحديثة التي انتظمت في أسلاكها رؤية النقد الأَدبي في لبنان إلى ظاهرة الحَدَاثة الشعرية .

واستناداً إلى أهمية بلورة مفهومات «الحداثة الشعرية» التي تعدّ القضية الرئيسة لهذا البحث ، عمدت إلى استهلال الكتاب «بمدخل» اشتمل على ما يلي :

- مفهوم الحَدَاثة الشعرية .
- الحَدَاثة الشعرية والأَبعاد القومية والعالمية .

أما في الباب الأَول وانطلاقاً من أن للنقد اللبناني ، جذوراً ضاربة في التراث النقدي العربي القديم ، وروافد تعود إلى التفاعل والتواصل مع الثقافات العالمية الوافدة عموماً ، والغربية خصوصاً . فقد حاولت في :

الباب الأَول : الذي حمل عنوان «جذور الحَدَاثة الشعرية العربية ؛ قديماً وحديثاً» ، تتبّع هذه الجذور ، خصوصاً ، الكامنة منها ، في رؤية النقد العربي القديم ، إلى مشكلة «الحداثة الشعرية» وصولاً إلى تلك القريبة الضاربة في رؤية النقد اللبناني ، في القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن إلى هذه المشكلة . وقد جاء هذا الباب مختصراً ، قائماً على فصلين فحسب ، لأَنه شكّل تمهيداً إلى القسم الرئيس الذي قام عليه الباب الثاني ، في فصوله الثمانية .

الباب الثاني : الذي شكّل مرتكز البحث وأساسه ، تمّ عرض رؤية النقد الأَدبي في لبنان إلى مشكلة «الحداثة الشعرية» ، ووزعت تلك الرؤية على قضايا نقدية حديثة تتصل بالنقد الداخلي للنص الشعري ، وبما يكمن وراء هذا النص من أبعاد تعود لعمليتي التعبير والتوصيل ، من حيث الظروف المحيطة ، والعوامل المؤثرة في توجيه هاتين العمليتين وإخراجهما .

وقد عولجت في هذا الباب القضايا التالية :

١ ـ القديم والجديد .
٢ ـ ما هو الشعر ؟
٣ ـ نقد القصيدة .
٤ ـ التجربة الشعرية .
٥ ـ الرؤيا والموقف في الشعر .
٦ ـ اللغة الشعرية .
٧ ـ النقد الأدبي ، منهجاً ومهمات .
٨ ـ الصلة بالتراث وبالعالم بعامة والغرب بخاصة . ولقد أدرج في إطار كل قضية رئيسة من هذه القضايا التي أُقيمت عليها تلك الفصول عدّة قضايا فرعية تتصل بالقضية الأَصل ومستوياتها ، إبداعاً وتنظيراً ونقداً .

نظرة إلى المصادر والمراجع :

إن تناول حركة «الحداثة الشعرية» كظاهرة تاريخية لها جذور تضرب في التراث العربي ، أوجب ضرورة تقصّي تلك الجذور من منابعها الأُولى التي تكمن في المصادر العربية القديمة .

أما المادة النقدية التي تبرز رؤية النقد الأَدبي في لبنان إلى «الحَدَاثة الشعرية» ، إبداعاً وتنظيراً ونقداً ، خلال المدة المحدّدة لهذا البحث ، فقد استقيتها من النقد الأَدبي المؤلف ، خصوصاً من المؤلفات التي تمثّل اتجاهات هذا النقد أكمل تمثيل ، وعوّلت على عدد من المقالات النقدية المنشورة على صفحات المجلات الأَدبية ، حين كان يصعب عليّ أمر بلورة رؤية كاملة لناقد من النقّاد الأَعلام الذين شكّلت آراؤهم ، المادة الرئيسة في هذا البحث .

ولئن صدر عدد من المؤلفات النقدية اللبنانية بعد العام ١٩٧٠ ، فإنني آثرت ألاّ أتناول هذه المؤلفات في هذا البحث آملاً أن يتسنّى لي تناولها في أوقات لاحقة ، لأَن سلوك موقف معاكس ، كفيل بأن يفتح أبواباً يصعب إغلاقها ، مع الإشارة إلى استثناء مؤلفات الناقد انطون غطّاس كرم من هذا

الموقف لأن ما تيسّر لي من مؤلفاته الصادرة قبل العام ١٩٧٠ لم يكن كافياً لإيضاح رؤيته النقدية .

وفي النهاية آمل أن يمثل هذا البحث ، مشاركة متواضعة في دراسة النقد الأدبي في المشرق العربي من حيث رؤيته إلى ظاهرة «الحَدَاثة الشعرية العربية» . وأن تشكل القضايا الشعرية الحَدَاثوية المطروحة ، منطلقات ممكنة لدراسة هذه الظاهرة ، وطنياً وقومياً عبر مراحلها الزمنية المتتابعة ، خصوصاً في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، هذه المرحلة التي تُعد المحطة الذهبية لحركة الحَدَاثة الشعرية العربية .

وحسبي أنني حاولت والله وليّ التوفيق .

صيدا : غرّة العام ١٩٩٤ — خليل أبو جهجه

مدخـــل

يشتمل المدخل على القضيتين التاليتين :

- مفهوم الحَدَاثة وألوانها .
- الحداثة الشعرية والأَبعاد القومية والعالمية .

مفهوم الحداثة وألوانها

تعود «الحَدَاثة» لغوياً إلى الجذر الثلاثي «ح د ث» ، وحدث الشيء ، يحدث حدوثاً وحداثة ، وأحدثه فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه . أما معنوياً فحدث الأَمر أي وقع وحصل ، وأحدث الشيء : أوجده . والحديث هو إيجاد شيء لم يكن . والحديث أو المحدث هو الجديد من الأَشياء[1] .

يظهر هذا الشرح المعجمي أن للحداثة الدلالات التالية :

أ ـ زمنية ، لأَنها نقيضة للقدمة ، وترتبط بالزمن المعاصر .

ب ـ مكانية تتمثّل بالابتداء باستحداث الأَشياء استحداثاً بدئياً ، غير مسبوق ، ولا يتم هذا الفعل إلاّ ضمن حيّز مكاني .

ج ـ دلالة قيّمية لأَن المحدث يمتلك سمة الجدة ، إذ هو شيء لم يكن ، ولا يماثل ما كان موجوداً قبل اجتراح فعل الحدوث . لذلك يشكّل فعل

---

(١) ـ للمزيد راجع :

ـ معجم ألفاظ القرآن الكريم : مجمع اللغة العربية ، المجلّد الأَول ص ٢٤٠ مادة (ح د ث) . الهيئة العامّة للكتاب بيروت لا . ط . لا . ت .

ـ ابن منظور : لسان العرب مجلّد : ٢ مادة (ح د ث) ص ١٣١ ـ ١٣٤ دار صادر ، بيروت .

ـ الفيروز آبادي : القاموس المحيط فصل الحاء باب الثاء ، ص ١٦٤ ، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع ـ القاهرة ، لا . ط . لا . ت .

الحدوث إضافة لما هو كائن وتجاوزاً له في الوقت نفسه .

وفي الإمكان إبراز تمايزات بين مفهومات المعاصرة ، والحَدَاثة ، والجدّة ، على أساس أن «المعاصرة» مفهوم له دلالة زمنية ، تعني التواقت والتزامن بين ظاهرتين أو حالتين أو فعلين ، ضمن حيّز زمني واحد . أما الحداثة فهي ذات دلالة زمنية ، لأنها تعني كل ما لم يصبح قديماً ، وقد تكتسب حكماً تقويمياً إذا ما قورنت بكل عتيق ، لأن الحَدَاثة نقيض للقدمة كما أسلفنا .

تبقى الجدّة التي تمتلك دلالتين بارزتين ، الأُولى زمنية من حيث تمثيلها آخر ما استجد ، والثانية فنيّة تقوم على ما أتى قبلها ممّا يماثلها .

لذلك لا يغدو كل حديث جديداً بينما كل جديد هو حديث في زمنه . لأَن الجديد يتضمن معياراً فنّياً لا يتضمنه الحديث بالضرورة .

ونلقى ـ في ضوء هذا المنظور ـ الجدّة في القديم كما نلقاها في المعاصر ، ولربما كان في القديم ما هو أكثر جدّة مما هو قائم ومعاصر . ومن ثم تغدو «الجدّة» قائمة على الإبداع والتجاوز والإِضافة الدائمة إلى ما هو كائن[1] .

ولئن أظهرت هذه التمايزات تقدّم مصطلح «الجدّة» على «الحَدَاثة» ، فإن هذا المصطلح الأَخير كان وما زال الأَكثر استعمالاً وانتشاراً في المجال الأَدبي ، وقد دارت معارك نقدية ، منذ العصور الأَدبية قديماً وحديثاً ، طرفاها القدماء والمحدَثون ، مما أكسب هذا المصطلح كما أظهر الكشف المعجمي ـ الآنف الذكر ـ سمات تكاد تتماثل مع مصطلح الجدّة لذلك سنعتمد «الحدَاثة» ،

---

(١) ـ للمزيد راجع :

ـ أدونيس مقدّمة للشعر العربي ص ٩٩ ـ ١٠٠ ، دار العودة ، بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

ـ أدونيس : مجلّة الطريق سنة ١٩٧١ ، عدد : ١ ص ٨٢ ، بيروت ـ لبنان .

مصطلحاً نافذ الاستعمال على المَستوى الأَدبي ، شعراً ونثراً ، شريطة أن يتماثل هذا المصطلح مع «الجدّة» من حيث السمات والدلالات ، زمنياً وفنيّاً وتقويمياً .

أما الحَدَاثة الشعرية فليست مذهباً أدبياً ، ذا مبادىء ، ونظريات جاهزة ، محدّدة ، وإنما هي حركة إبداع تواكب الحياة في تغيّرها الدائم ، ولا تقتصر على زمن دون آخر ، لأن أي تغيّر يطرأ على الحياة التي نحياها من شأنه أن يبدّل نظرتنا إلى الأشياء وعند ذلك «يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف»[1] .

وتبطل الحَدَاثة الشعرية ، أن تكون زيّاً أو شكلاً خارجياً مستورداً وتتبدّى في مفهومها الصحيح كنتاج «عقلية حديثة تبدّلت نظرتها إلى الأشياء تبدّلاً جذرياً وحقيقياً انعكس في تعبير جديد»[2] .

لذلك نستطيع أن نحدّد الحَدَاثة الشعرية ، فنياً ، بأنها تساؤل جذري «يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها ، وافتتاح آفاق تجريبية في الممارسة الكتابية وابتكار طُرُق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل ، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»[3] .

---

(١) و (٢) ـ يوسف الخال : الحَدَاثة في الشعر ص ١٦ ـ ١٧ ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، ط ١ ، كانون الأول ١٩٧٨ .

(٣) ـ أدونيس : بيان الحَدَاثة من مجلة مواقف العدد ٣٦ شتاء ١٩٨٠ ص ١٤٢ .

ـ أو انظر أدونيس فاتحة نهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ص : ٣١٣ ـ ٣٤٠ ، حيث تقع على البيان نفسه الوارد في مجلة مواقف . دار العودة ـ بيروت ، ط الأولى ، ١ ـ ٣ ـ ٨٠ .

الحداثة الشعرية والأبعاد القومية والعالمية

ليس من السهل الحديث عن مفهومات الحَدَاثة الشعرية وقضاياها وأشكالها وسياقاتها ودلالاتها ، وصلاتها بالأبعاد القومية والعالمية ، لعدّة أسباب منها :

أ ـ أن الشعر مجال تمثّل تلك الحَدَاثة ليس إلاّ نتاجاً إنسانياً ، متحركاً ، نامياً ، متجدداً ، يتجاوز باستمرار ما هو قائم ، ليشكّل إضافة دائمة ، وإغناء متواصلاً للميراث التراثي . والشعر في الأساس ، ذو أبعاد رؤيوية ترى إلى المجهول ، وغير المرئي ، وغير المدرك ، مما يجعل السمات المحدّدة ، آنفاً ، عرضة لأن تُخرق لاحقاً وأن «تتجاوز وأن تهمل من قبل الأُدباء المحدَثين دون أن يخرج بهم ذلك عن مفهوم الحَدَاثة»[1] .

ب ـ احتدام الصراع والتنافس بين الاتجاهات الأَدبية ومذاهبها ومدارسها ، بإيديولوجياتها ونظرياتها المتعدّدة ، مما يدفع كل طرف لأَن يدّعي

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ حسام الخطيب : ملامح في الأدب والثقافة واللغة ، ص : ١٢ ـ ١٣ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٧٧ ، لا ط .
ـ عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ٩ ـ ١٣ ، دار العودة ، بيروت ودار الثقافة الطبعة الثالثة سنة ١٩٨١ .

لنهجه امتلاك امتياز مطلق بالسمات الحَدَاثوية ، وبالتالي ينتهي بأن ينزع عن غيره كل مظهر حَدَاثي .

ج ـ ارتباط الحَدَاثة الأَدبية ـ شعراً ونثراً ـ بمفهوماتها وقضاياها ، بالصراعات السياسية والاقتصادية والحضارية والثقافية ، التي تدور رحاها ، على الساحة العالمية ، حيث يواجه بنتيجتها ما يُسمّى «بالعالم الثالث» أو الأُمم النامية غزواً ثقافياً امبريالياً ، يؤدي إلى مظاهر استلاب الشخصية القومية لهذه الأُمم ، في جميع المناحي ، خصوصاً في المنحى الثقافي ، ويتمثل ذلك بوقوع الشخصية الثقافية القومية ، في الضياع ، والتشتت ، والغموض ، مما يبعدها من النمو والتطور الطبيعيين ، ويجعلها هجينة ، ذات صلات مقطوعة مع جذورها التراثية ، وغريبة عن أنماط التطور في بناها «التحتية» ضمن مجتمع له أُطُره المكانية وأبعاده الزمنية ، المحدّدة ، ومن ثم يعمد إلى توجيه نزعاتها الإبداعية وطاقاتها الاستكشافية إلى رؤى مستقبلية لا تتلاءم ومعطيات الواقع الحياتي المعيش .

ويتضح أن «الحَدَاثة» بمختلف ألوانها وفروعها ـ وخصوصاً «الحداثة الشعرية» ـ تغدو «إشكالية» مصيرية في حياة الأُمة ، يتطلب حلّها ، التعرف الدقيق إلى المعطيات الماضوية في تراث هذه الأُمة ثقافياً وحضارياً ، والوقوف الفعّال على مكنونات حاضرها وموجوداته ، ومن ثمّ الاتجاه إلى الكشف الرؤيوي للأَبعاد المستقبلية بما يشكّل إضافة تراثية ، وتجاوزاً نوعياً لما هو قائم ، وذلك بما يتناسب وقوانين التطور الطبيعي اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً . . . .

وعلى الرغم من الصعوبات ـ الآنفة الذكر ـ يغدو أمر الكلام على الحَدَاثة الأَدبية ـ شعراً ونثراً ـ ممكناً ، بل واجباً ، تتطلبه حركة البحث الأَدبي ، التي تقوى على رصد معالم هذه الحَدَاثة ، عبر الأَبعاد الزمنية ، ماضياً وحاضراً ، وعلى محاولة كشف أنساق وأشكال ومضمونات حديثة ، ومن ثم طرحها كمشروعات مستقبلية في هذا المجال ، دِون أن تتسم هذه المشروعات بالثبات

والقبول القسري ، أو الصيَغ الجاهزة ، لأن ذلك ، يبقى مرهوناً بتمثلها في نتاج أدبي مبدع .

في ضوء ما تقدّم ، نلاحظ أن ظواهر الحَدَاثة ودلالاتها الشعرية وغير الشعرية ، تتبدّل من أُمّة إلى أُخرى ، لأَن لكل أُمّة صلاتها ، وتاريخها ، وميراثها التراثي ومستويات معيّنة من التطور في البنى التحتية والفوقية المعاصرة ، داخل المجتمع القومي وخصوصاً في الجانب الثقافي وما يتفرّع عنه من فنون شعرية ونثرية . . . .

وإن ارتبط نشوء تلك الظواهر الحَدَاثوية ودلالاتها ، ارتباطاً بدئياً بالمعطى القومي وأبعاده الزمنية ، فإن عوامل التأثر والتأثير ـ التي تتركها حالات التفاعل والاحتكاك بين ثقافات الأُمم وحضاراتها . سواء ، أكان ذلك بدافع التراضي والقبول المباشر وغير المباشر بين الطرفين ، أو كان نتيجة لعوامل قسرية ترغم المغلوب على أن يُحاكي الغالب وينقل عنه ـ أوجدت تيارات أدبية حديثة ، ذات أبعاد عالمية ، لا تقف عند حدود أُمّة واحدة ، بل تمتد لتشمل عالماً من أُمم متعدّدة ولقد تمثّل ذلك بنشوء المدارس والاتجاهات الأَدبية من رومنطيقية ورمزية وواقعية وسريالية ووجودية . . . حيث أعقبت هذه الحركات في مواطن نشوئها الأُولى ، بفعل قوانين التطور الطبيعي والموضوعي ، لمجتمعاتها ، قضايا أدبية حديثة ، شعرية ونثرية[١] . وكثيراً ما غدت تلك القضايا ، نماذج حَدَاثوية ، تُقتفى ويُنسج على منوالها ، في مختلف أنحاء العالم ، بغضّ النظر عن المصدر الذي أنبتها . وذلك ما دفع العديد من النقّاد إلى السعي ، لاستخلاص عناصر أساسية لمفهوم الحَدَاثة الأَدبية ، لا تقف عند

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ فيليب فان تيغيم : المذاهب الأَدبية الكُبرى في فرنسا ص ٨٣ ـ ١٣٩ ، ١٥٤ ـ ١٦٤ ، ١٩٢ ـ ٢١٨ ، ٢٣٦ ـ ٣١٩ . ترجمة فريد انطونيوس سلسلة زدني علماً منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .
ـ ر . م. البيرييس : الاتجاهات الأَدبية الحديثة ص ١١ ـ ٤٦ ، ١٢٥ ـ ١٦٨ ترجمة جورج طرابيشي ، سلسلة زدني علماً منشورات عويدات . بيروت باريس ط ٢ ١٩٨٠ .

حدود مدرسة أو اتجاه أدبي بمفرده . نذكر على سبيل المثال العناصر الأساسية التالية :

«١ ـ الصدق .
٢ ـ الرفض .
٣ ـ التركيز على وجدان الإنسان وعالمه الداخلي .
٤ ـ الشعور بإشكالية المصير الإنساني . .
٥ ـ معاناة الانسلاخ والغربة الروحية .
٦ ـ النسبية والتحرر من القواعد»[١] .

تظهر هذه العناصر تفصيلاً جلياً لمفهومات حَدَاثة التجربة الذاتية والمعاناة ، لدى الأديب ـ شاعراً كان أم ناثراً ـ وما ينتج عنها من رؤى ومواقف . وإشارة مجملة إلى الحَدَاثة في الشكل ، من حيث اتصالها «بالنسبية العلمية» ، واقتصارها على التحرر من القواعد . علماً أن حَدَاثة المحتوى وتجددها تفترض حَدَاثة شكلية لا تقل عن الأُولى أهمية .

إذاً ليس بالإمكان تجاهل ظاهرة التفاعل بين الآداب القومية والآداب العالمية العامّة وأهميتها ، وما يلحقها من أوجه التأثر والتأثير ، بعد ازدياد عوامل الاتصال والاحتكاك المباشرة وغير المباشرة ، وتفتح مجاري التواصل الحضاري والثقافي ، عبر وسائل الإعلام والاتصال المنظورة والمسموعة ، وتوثيق العرى بين جميع الشعوب في العالم ، التي جمعتها وحدة المصير والقضايا المشتركة .

يتأكد لنا أن كل نهضة حضارية أو أدبية . . . لا يمكن أن تنمو وأن تصل إلى مرحلة النضج إلاّ بتأثير نهضة حضارية ، خارجية ، بمحاكاة في البدء ، حتى إذا اكتملت للنهضة المتأثّرة شخصيتها وتوفّرت أصالتها ، عمدت إلى إضافة الجديد المتطور إلى القديم الموروث . وهذا ما يثبته ـ أيضاً ـ استقراء

---

(١) ـ حسام الخطيب : ملامح في الأدب والثقافة واللغة ، ص ١٣ ـ ٤٢ .

التاريخ النهضوي لأُمم العالم ، كما يظهر أنه من عوامل النهضة العربية في العصر العباسي ، تفاعلها العميق مع ثقافات الأُمم من فارسية وهندية ويونانية. . . ، وأوروبا ، في نهضتها الكبرى عمدت إلى تلقف ثمرات النهضة العربية العباسية[1] ، من طريق اسبانيا . ويظهر التاريخ الحديث أن النهضة العربية الأَخيرة ، لن يتيسّر لها الانطلاق إلاّ بالتفاعل والتواصل مع التجارب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية العالمية ، شريطة الحفاظ على الأَصالة الفردية والقومية ، والبعد من الانفتاح اللاهث غير المتبصّر ، الذي يقود إلى الاغتراب عن الواقع الحياتي ، واستلاب الشخصية الوطنية والقومية ، خصوصاً أن الأَصالة ببعديها الفردي والقومي ليست إلاّ «القدرة على الإِفادة من مظان الإِفادة الخارجة من نطاق الذات ، حتى يتسنّى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكاناتها» . ولا يستطيع الفرد أو الأُمّة الارتقاء بتلك الذات ، وإدراك أقصى درجات الكمال إلاّ بالتفاعل مع الغير داخلياً وخارجياً والأَخذ بالمفيد من الآراء والدعوات[2] .

ويتضح أن ما بقي من مخاطر الوقوف ضد التفاعل بين ثقافات الأُمم وحضاراتها ، أو من مخاطر الاندفاع المفرط والمتهور في اتجاه هذا التفاعل ، خصوصاً على الصعيد الأَدبي ، هو انتهاج خط متزن ينطلق من معرفة الجذور الثقافية للأُمّة المتأثّرة ، واحترام تيّاراتها الذوقية ، والالتصاق بواقعها وقضاياها من جهة ، والاستعداد من جهة أُخرى للتفاعل مع الأَفكار المعاصرة المفيدة

---

(١) ـ يرى أحد العلماء الغربيين أن النهضة العربية العباسية قد «أنقذت العالم في العصور الوسطى» انظر جورج سارطون : الثقافة الغربية في رعاية الشرق الأوسط ص : ١٠٨ ، ترجمة عمر فرّوخ . منشورات المكتب التجاري ط ٢ ، بيروت ١٣٨٣ هـ ـ ١٩٦٣ م .

(٢) ـ للمزيد راجع : محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ١٠٦ ـ ١٠٧ ، دار الثقافة ودار العودة بيروت ، ط ٥ ، لا ت .

ـ محمد مفيد الشوباشي : رحلة الأَدب العربي إلى أوروبا ص ١٢ ، ٩٠ دار المعارف بمصر مكتبة الدراسات الأَدبية رقم ٤٧ القاهرة ١٩٦٨ لا ط .

ـ حسام الخطيب : ملامح في الأَدب والثقافة واللغة ، ص ٤٧ ـ ٤٧ .

أينما تيسّرت في العالم ، ومن ثم تبادل التجارب الفنية العالمية في مجال الشكل والتقنية(١) .

يتضح إذاً أن وعي جميع المنطلقات التي تمّ عرضها آنفاً ، ومن ثم القيام بتنفيذها بإبداع واندفاع، كفيلان بتوفير عدّة مهمة ، قادرة على ردّ الغزو الثقافي الخارجي ، وقلب هذا الغزو إلى عامل رفد ، تسترفد منه الأُمّة ، ما يتلاءم وحاجاتها الحضارية والثقافية .

ولئن أسهبنا في الكلام على علاقة الحَدَاثة الشعرية بالبعد العالمي فإننا نشير إلى أن هذه الحَدَاثة تواجه قومياً تحديين مهمين :

أ ـ يتصل الأَول بحدود اللغة ـ الأداة من حيث قواعدها وأصولها الماضية والحاضرة .

ب ـ ويعود الثاني لأَساليب التعبير المتوارثة التي كانت متبعة في التراث الأَدبي .

وفي ضوء نتائج هذين التحديين تمتحن أصالة مَن يرفعون راية الحَدَاثة الشعرية ، وتتبلور ظواهر إبداعهم ، لأَن تجاهل اللغة ـ الأداة ، قواعد وأُصولاً والخروج على الأَساليب الشعرية التراثية بغير نضج ، وأناة ، ومهارة وفهم ، من شأن ذلك أن يجعل الشعر الحديث بلا معنى أمام قرّاء تلك اللغة ، وبلا وجود في تراثها الأَدبي .

أما النهج السليم في عملية تحدّي اللغة ، والأَساليب الشعرية الموروثة ، فإنه لن يكون خضوعاً تاماً ، تفقد معه الحَدَاثة الشعرية مسوّغ وجودها وانطلاقتها ، ولا تمرداً كليّاً تغدو معه الحركة الشعرية المحدَثَة هذراً لا حضور

(١) ـ حسام الخطيب : ملامح في الأَدب والثقافة واللغة ، ص : ٤٦ ـ ٤٧ ، ملاحظة : لقد عرض المؤلف هذا الرأي في سياق الكلام على الأَدب العربي في مجرى تفاعله مع الآداب العالمية ، لكن موجبات هذا البحث دفعتنا لإبراز الجانب النظري العام من ذلك الرأي .

لها . وإنما يكون باعتراف «الشاعر الأَصيل الموهوب بقواعد لغته وأُصولها ، وبمبادىء الأَساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة ، والمتوارثة في تاريخها الأَدبي وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد والأَساليب ونفخ شخصيته فيها»[١] .

ولا بد من أن ترتبط حركة الحَدَاثة الشعرية ، بمخزون تراثي قومي ، تشكّل أداته اللغوية ، ومادته المكتوبة ، وأساليبه الشعرية ، أساساً ثقافياً ، يتيح لتلك الحركة التجاوز والتخطي ، لا الانسجام والخضوع ، لأَن الرؤيا الشعرية المبدعة ، لا تكمل القيم والقواعد فحسب بل تسعى أيضاً لإغنائها بإضافات إبداعية ، يتمثّل فيها التجاوز والتجديد ، «لأَن علامة الجدّة في الأَثر الشعري هي طاقته المغيّرة التي تتجلّى في مدى الفروقات ، ومدى الإِضافة : في مدى اختلافه عن الآثار الماضية ، وفي مدى إغنائه الحاضر والمستقبل»[٢] .

استناداً إلى ما تقدم تمتلك الحَدَاثة الشعرية أصالتها التي لا تكون إلاّ «الاختلاف في الائتلاف ؟ الاختلاف من أجل القدرة على التكيّف ، وفقاً للتغيّرات الحضارية ووفقاً للتقدم ، والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية»[٣] .

لذلك يتطلب التعامل مع الجذور التراثية تغايراً نسبياً لان «الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت ، أي هو التبخر كالدخان ، بالقياس إلى نار هذه وجمرها . الائتلاف المفرط هو الموت أيضاً ـ أي التخثر كالحجر»[٤] .

كذلك فإن اتجاه الحَدَاثة الشعرية إلى الاسترفاد بالآداب العالمية لا يعني

---

(١) ـ يوسف الخال : الحَدَاثة في الشعر ، ص : ١٨ ـ ٢١ .
(٢) ـ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ص : ٩٩ ـ ١٠٢ .
(٣) ـ أدونيس : بيان الحَدَاثة ، مواقف العدد ٣٦ شتاء ، ١٩٨٠ ، ص ١٤٧ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٤٦ ـ ١٤٧ .

«المماثلة» أي النسج على منوال كل ما يأتينا من العالم بعامة والغرب بخاصة لأن في ذلك استلاباً فنياً للشخصية القومية ، وتقليداً مقيتاً لنتاجات أدبية أوجدت في أجواء بعيدة من أجوائنا وغريبة عن معطياتنا الحضارية والثقافية[1] .

* * *

(١) ـ أدونيس: بيان الحداثة ، مواقف العدد: ٣٦ ص: ١٣٦ ـ ١٣٧ .

الباب الأول
جذور الحداثة الشعرية العربية وروافدها
الفصل الأول
النقد العربي القديم ومشكلة الحداثة

- تمهيد .
- بدايات الحداثة في الشعر العربي القديم .
- الخروج على القديم : أسبابه ، مظاهره ، الدعاة والخصوم .
- قضايا الحداثة الشعرية في النقد العربي القديم :

١ ـ الحداثة ومفهوم الزمن .
٢ ـ الحداثة والقصيدة العربية القديمة .
٣ ـ الحداثة والوزن والقافية .
٤ ـ الصنعة الشعرية .
٥ ـ الوضوح والغموض .
٦ ـ الصدق والكذب .
٧ ـ الشعر والعلم والفلسفة .
٨ ـ الشعر والمتلقّي .
٩ ـ السرقات الشعرية .
١٠ ـ الصياغة الشعرية بين القدماء والمحدّثين .

- استنتاج وتقويم .

الفصل الأول
النقد العربي القديم ومشكلة الحداثة

ـ تمهيـد :

القدم والحدوث ، مظهران حياتيان ، يتمايزان ، موضوعياً ، عبر الصلة بالأَبعاد الزمنية ، من حيث سبق المظهر الأَول وتقدمه . ويحكمهما صراع دائم ، تفرضه حركة الحياة المستمرة بفعل سيرورة الزمان وتبدل أُطُر المكان .

ويقضي هذا الصراع ، بأن يترك المظهر المحدث ، مكانه ، لمحدث آخر ، وبذلك يولد صراع جديد طرفاه ، قديم ومحدث ، ناشآن . ومن ثم يسيران تبعاً للنسق الذي تفرضه ظواهر الحياة وقوانينها إلاّ أن تدخل العوامل السلبية من شأنه أن يحرف الصراع عن خطّه ويغلّب طرفاً على آخر .

ومن أولى مظاهر هذا التدخل إعطاء القدم أوجه تمايز وتفضيل قيميّة ، على المحدث ، لا تستند إلى ثبوت صفات الجودة والحسن بل إلى السبق الزمني .

أما معالم هذا الصراع ، أداة ومفهومات ، ونتائج ، فيطرأ عليها تبدّل ، تتوزع مستوياته بين التطوير والتجاوز ، وقد تجمد عند حدّ الاستعادة ، أو تتدنّى عنه . كما أن تحديد هذه المستويات ، يتطلب تقصّي معالم الصراع عبر أُطُر زمانية ومكانية ، يتوفّر معها التواصل ، التراثي والحضاري ، بامتداداته القومية والعالمية .

انسجاماً مع ما سبق ، وانطلاقاً مما يتطلبه موضوع البحث من رصد رؤية

النقد الأدبي في لبنان إلى «الحداثة الشعرية» ، يفترض الكشف عن جذور هذه الرؤية النقدية ، وروافدها ، وتحديد منابعها القومية والعالمية ، وجلاء أوجه أصالتها ، وتفردها .

أما الجذور فإنها تعود إلى التراث النقدي العربي ، خصوصاً أن الأدب العربي ـ مادة هذا النقد وموضوعه ـ ليس ظاهرة هامشية في حياة العرب ، قديماً وحديثاً . بل هو الإدارة المشتركة ، بين جميع الأقطار العربية ، ولقد شارك اللبنانيون في إعلاء صرح هذا الأدب . ورأوا فيه منهلاً ، ومصدر إلهام لكثير من تجاربهم الأدبية ، شعراً ونثراً .

ولئن تطلب البحث ، التوقف عند مشكلة الحداثة الشعرية ، فإن التوافق مع ما جاء في هذا التمهيد يوجب تقصّي رؤية النقد العربي القديم إلى تلك المشكلة ، وذلك من حيث أسبابها ومظاهرها وقضاياها ، وأداتها ، دعاة وخصوماً ، والنتائج التي انتهت إليها .

بدايات الحداثة في رؤية النقد العربي القديم إلى الشعر :

رأى العرب ـ منذ القديم ـ في الشعر ، وسيلة تعبير فضلى ، عن تجاربهم وأحاسيسهم ، وأفكارهم ، وعدّوه ديوانهم ، وعنوان أدبهم ، وميدان تباريهم في الفصاحة والبيان[1] . ولقد أقاموا في سبيله ، حلقات النقد ، التي حفلت بها الأسواق العامة[2] . والمجالس الخاصة . حيث تكاثر روّاد هذه الحلقات ، وتنوعت فئاتهم ، وتوزعت بين رواة ، ولغويين ، ونحاة ، وكتّاب ، ومصنفين . وتخاصم هؤلاء في الشعر ، وانقسموا بين مؤيد ومعارض ، مغال ومنصف إزاء هذا الشاعر أو ذاك .

ولقد انتهى النقد العربي مع أُفول العصر الجاهلي إلى أن يكون نقداً

---

(١) ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ٧ ، دار المعرفة ـ بيروت سنة ١٩٧٨ ، صَحّح طبعه ، وكتبَ حواشيه محمد رشيد رضا .

(٢) ـ في مكة ، سوق عكاظ ، والمربد في البصرة ، وكناسة في الكوفة .

انفعالياً ، تأثريا يحكم على الأدب ، ببلاغة الأدب ، وبالنظرة العجلى ، والأثر السريع ، ومن ثمة لم تأتِ أفكاره أكثر من مآخذ يفطن إليها الشعراء ، في الشعر ، قريبة من بعض الأغراض الشعرية في الروح ، كأن تكون هجاء حين يعيب ، ومديحاً حين يثني[1] .

ثم جاء الإسلام ، فأحدث ، هزّة عميقة ، في حياة العرب ، امتدت إلى مختلف الصُعُد الدينية ، والفكرية ، والأدبية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية .

أما ما لحق الصعيد الأدبي عموماً ، والشعر منه خصوصاً ، فهو إسقاط الإسلام ، كلّ ما يتعارض ، مع التعاليم الجديدة . وإفساح المجال لكل ما يتوافق معها[2] .

واقتصرت الملاحظات النقدية ، في مجال الحَدَاثة الشعرية ، على الأفكار والمعاني ، والمواقف الجديدة ، المستقاة من وحي الدين الجديد ، داعية لاستيحائها والنسج على منوالها ، وبذلك تمثّلت بدايات الحَدَاثة ، من خلل نبذ ما كان سائداً في الجاهلية ، من منافرات ، وغيّ ، وكذب ، وتباه وتفاخر ، وإثارة الضغائن والعصبيات و «شتم الحي للميت»[3] .

---

(١) ـ انظر : طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص : ٢٤ ـ ٢٥ ، دار الحكمة ، بيروت ـ لبنان ، لا ط ، لا ث .
ـ عبد العزيز عتيق : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص : ١٤ ـ ٣٨ ، دار النهضة العربية ، بيروت ـ لبنان ، ط : ٣/ ١٩٧٤ .
ـ أحمد أمين : النقد الأدبي ، ص : ٤٤٨ ـ ٤٤٩ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ـ لبنان ، ط : ٤/ ١٩٦٧ ، جزءان .

(٢) ـ قال النبي ﷺ «إنما الشعر كلام فحسنه حسَن ، وقبيحه قبيح» ، عن عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ١٢٠ .

(٣) ـ انظر : القرآن الكريم : الآيات ٢٢٤ حتى ٢٢٧ من سورة الشعراء ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون. . .ينقلبون﴾ .
ـ أبو الفرج الأصبهاني : كتاب الأغاني ، ج : ١٥ ، ص : ٣٦٩ ـ ٣٧٠ أخبار =

ومن ثمّ اقتصرت بدايات الخروج على القديم ، في عصر صدر الإسلام على عدد من الموضوعات الشعرية ومكوناتها من أفكار ومعان وعواطف بما يتلاءم ودعوة الدين الإسلامي . وبالتالي لم يقع أي خروج على الصعيد الفني للقصيدة العربية ، قالباً ووزناً وقافية .

وفي عصر بني أُمية برزت معالم حَدَاثة سياسية ـ اجتماعية ، عبر قيام الدولة الأُموية[1] . أما الشعراء فإن العديد منهم[2] ، اقتفى خطوات الشعر الجاهلي ، شكلاً ومحتوى ، في جزء لا بأس به من شعره ، لانبعاث دوافع اجتماعية وسياسية كان الإسلام قد أطفأ أوراها في بداية عهده .

وتأخر بفعل هذا الموقف نشوء خصومة بين القدماء والمحدثين ، على الرغم من التطوير الجدّي الذي طرأ على غرض الغزل ، من حيث وحدتا الغرض والموضوع في القصيدة الغزلية ، واقتصار الشعراء الغزليين في معظم عطائهم على غرض شعري واحد[3] . ومما دار من جدل حول شعر عمر بن أبي ربيعة ، وما نتج عنه ، من مواقف ، توزّعت بين التحذير من نقل هذا الشعر ، وروايته ، خصوصاً للنساء ، والإعجاب لحسبانه تخيّلاً ، ولهواً عابثاً بعيداً من الواقع والحقيقة .

الخروج على القديم ، أسبابه ، مظاهره ، الدعاة والخصوم :

غدت إمكانات تبلور الخصومة بين القدماء والمحدثين ، أكثر توفراً ، مع

= حسّان بن ثابت ، و ج : ١٠ ، ص : ٢٨٨ ، أخبار زهير بن أبي سلمى ، دار الكتاب المصرية ـ القاهرة .

(١) ـ أدونيس : الثابت والمتحوّل ، ج : ٣ ، صدمة الحَدَاثة ، ص : ٩ ـ ١٠ ، دار العودة ، بيروت ، ط : ١٩٧٩/٢ .

(٢) ـ خصوصاً : الأَخطل الفرزدق ، وجرير ، مثلّث الشعراء الأَموي .

(٣) ـ شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرىء القيس إلى ابن أبي ربيعة ص : ٢٣٩ وما بعدها . دار العلم للملايين ، بيروت ، ط : ٥ ، لا ت .

حلول العصر العباسي ، وذلك لعدّة أسباب ، أهمها :

١ ـ اتساع رقعة الخلافة العباسية ، واشتمالها على العديد من الأُمم والشعوب غير العربية . وامتداد المدّة الزمنية لهذه الخلافة ، مما أفضى إلى توطيد الصلات ، والتفاعل العميق بين ثقافات تلك الأُمم ، الداخلة في حكم بني العبّاس وعاداتها وتقاليدها ، وحدوث تبدل حضاري أصاب الحياة بمناحيها المتعددة ، اجتماعياً ، واقتصادياً ، وفكرياً ، ودينياً وأدبياً .

٢ ـ نضج مذهب القدماء ، واكتماله ، على صعيد النص الشعري والخلوص إلى اتباعية لنموذج القصيدة العربية القديمة تبعاً للنسق الذي حدّده المرزوقي في مطلع كتابه «شرح ديوان الحماسة» لأَبي تمّام ، بمصطلح «عمود الشعر»[١] . لقد دفع هذان السببان الرئيسان باتجاه الخروج على القديم ، وإذكاء أوار الخصومة بين القدماء والمحدثين ، خصوصاً أنهما أنتجا تيارين مهمين في الحياة العباسية هما :

ـ **الأَول** : سياسي ـ فكري ، قوامه ، الحركات السياسية التي ناهضت النظام القائم ، وهي من الخوارج ، والزنج ، والقرامطة والشعوبيين . والاتجاهات الفكرية من معتزلة ، وفرق عقلانية ، وزنادقة ، وجماعات

(١) ـ يقول : «كانوا يحاولون شرف المعنى ، وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، ومن اجتماع هذه الأَسباب الثلاثة كثرت سوائر الأَمثال ، وشوارد الأَبيات ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم ، والتئامها ، على تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هي عُمود الشعر ولكل باب منها معيار» . المرزوقي : شرح ديوان الحماسة لأَبي تمّام ، ص : ٤ ـ ٥ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ .

ـ للمزيد : انظر ـ محمود الربداوي : الحركة النقدية حول مذهب أبي تمّام ص : ٤١٠ ، الجزء الأَول ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط(١) لاث .

ـ عمر فروخ : تاريخ الأَدب العربي ١ : ٥٠ ـ ٥٢ ، دار العلم للملايين بيروت ، ٧ : ١٩٧٨/٣ .

صوفية ، ولقد اجتمعت تلك الحركات والاتجاهات على مقاومة الحكم العباسي ، والدعوة إلى «نظام يساوي بين الناس ، سياسياً واقتصادياً ، ولا يفرق بين الواحد والآخر على أساس جنس أو لون»[1] .

ـ الثاني : فني ، خصوصاً في مجال الشعر ، ولقد قاد هذا التيار ، شعراء سكنوا المدن ، واتقنوا اللغة العربية وآدابها وعلومها ، وتثقفوا بالفلسفات والعلوم والآداب الدخيلة ، ومن ثم اندفعوا في بلورة حركة التجديد والإبداع ودفعها ومناهضة كل اتباعية واجهتهم على الصعيد الاجتماعية ، والأخلاقية والأدبية . . . ومما امتاز به هؤلاء الاندفاع القوي للمشاركة في الحركات ، والاتجاهات الأدبية والسياسية والفكرية ، لأنهم كانوا يحسّون بحرية تحرك واسعة ، عائدة لنسبهم إما لغير العرب أو لجيل المولدين .

وبالانتقال إلى الناحية الأدبية ـ محور هذا البحث يظهر ، أن المحدثين ، واجهوا التقاليد الأدبية ، التي ثبتّها «عمود الشعر» ، وغدت سلاحاً ، يشهره في وجههم ، علماء اللغة ، والنحويون ، والرواة ، الذين اشتغلوا في جمع الشعر الجاهلي والإسلامي وحفظه وروايته ، بهدف الاستدلال على ما فاتهم فهمه من ألفاظ القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، إن من حيث المعنى أو الغرابة اللفظية . ولقد بنى هؤلاء تعصبهم ـ لمعجمهم الجديد ـ على أسباب لغوية لا فنية ، وذلك بدافع ديني ، قوامه الحفاظ على لغة التنزيل والحديث . وبالتالي حكموا على الشعر بالنظر إلى عصره وإلى زمنه ، بعيداً من قيمته وجودته الفنية ، حيث استجادوا الشعر السخيف لتقدم قائله ، ورذلوا الشعر الرصين ، ولا عيب له عندهم ، إلاّ أنه قيل في زمانهم ، أو أنهم رأوا قائله[2] . هذا

---

(١) ـ أدونيس : الثابت والمتحوّل ، صدمه الحَدَاثة ، ج : ٣ ، ص : ٩ ـ ١٠ .

(٢) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ : ص : ٦٢ ـ ٦٣ تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .

ـ أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمّام ، ص : ١٧٥ ـ ١٧٦ ، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لا ث . لا ط .

الموقف أذكى حماسة الشعراء المحدثين ، التي كانت قد أشعلتها العوامل ـ المحدّدة سابقاً ـ وذلك باتجاه بلورة مبادئهم والخروج على القديم .

ومع استمرار الخصومة بين القدماء والمحدثين ، وتطورها تعددت الأَطراف وتوزّعت جماعاتها بين شعراء ونقّاد وعلماء لغة لكلا الاتجاهين .

وبالنظر إلى سيرورة حركة الحَدَاثة الشعرية يتضح أن النقد العربي القديم ، أرجع أُسُس هذه الحركة إلى بشّار بن برد وبعده إلى مسلم بن الوليد ، وأبي نوّاس وصولاً إلى أبي تمّام .

أما بالنسبة لبشّار فلقد عُدّ «أشعر المُحدّثين»[1] ، وقيل بأن كل محسن بعده لائذ به ومنتسب إليه في أكثر إحسانه لأَن جميع المحدثين وأتباعهم عيال عليه[2] .

أما أبو نواس فلقد عكس عطاؤه الشعري ، تجديداً فذّاً في الموقف والرؤيا ، وجسّد هذا الشاعر عبر سلوكه الحياتي ، وعطائه الفني ، رفضاً لمعظم التقاليد والقيم السائدة أخلاقياً[3] ، ودينياً[4] . ورأى في الشعر تعبيراً عن الذات ، وتفاعلاتها مع الواقع الحياتي .

---

(١) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج : ٢ ، ص : ٧٥٧ .

(٢) ـ أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمّام ، ص : ١٦ ، ٧٦ ، ١٤٢ .

(٣) ـ نقرأ له :

وإن قالوا حرام . قل حرام ... ولكن اللذاذة في الحرام...

...فاصطبح كأس عقار ... يا نديمي واسقينها

انظر إنني عند ملام الناس ... فيها اشتهيها...

انظر . ديوان أبي نواس ، الحسن بن هانيء ، ص : ٢٩٥ ، ٦٩٣ ، الناشر دار الكتاب العربي ، بيروت ـ لبنان . حقّقه وضبطه ، وشرحه ، أحمد عبد المجيد الغزالي ، لا . ط ، لا .ت .

(٤) ـ

مالي وللناس كم يلحونني سفها ... ديني لنفسي ودين الناس للناس.

المصدر نفسه ، ص : ٢٦٥ .

كما أنه سخر ، من تقليد استهلال القصيدة العربية القديمة ، بالوقوف على الأَطلال ، ووصف الناقة أو الفرس ، وحمر الوحش. . . ، وذلك في نتاج شعراء ، سكنوا المدن والحواضر ، ولم يسبق لهم أن عاشوا في بادية ، أو وقفوا على طلل حبيب . وانسجاماً مع رؤيته تلك ، توّج قصائده ، بذكر ابنة العنب ، والتغزل بمجالسها ، وساقيتِّها وندمانها ، وبذلك خرج أبو نوّاس على مظهر من التقاليد الفنية للقصيدة العربية[1] .

ولئن حافظت القصيدة النواسية على هيكيلية القصيدة القديمة وشكلها ، وزنا وقافية ، وتعدد موضوعاتها أحياناً ، فإنها لم تخلِ من مظاهر تجديد وإبداع ، في مجال الصياغة الفنية وتوليد المعاني ، وطُرُق أوجه البلاغة ، خصوصاً المجاز[2] .

لم تتضح معالم الصراع حول شعر أبي نواس ، ولعلّ ذلك يعود للأَسباب التالية :

أ ـ عدم وجود نقد متطور ، ومؤلَّف في حينه .

ب ـ مجيء شعر أبي نواس ، عربياً أصيلاً ، بفعل تملّك هذا الشاعر ،

---

(١) ـ نقرأ له :

عاج الشقي على رسم يسائله	وعجت أسأل عن خمّارة البلد
لا جفّ دمع الذي يبكي على حجر	ولا صفا قلب مَن يصبو إلى وتد.
قل لمَن يبكي على رسمٍ درس	واقفاً ما ضرّ لو كان جلس.
ما زلت أستل روح الدن في لطف	وأستقي دمه من جوف مجروح
حتى انثنيت ولي روحان في جسدٍ	والدن منطرح جسماً بلا روح.

ديوان أبي نواس ، ص: ٤٦، ٩٢، ١٣٤ .

(٢) ـ نقرأ له :

من شراب ألذّ من نظر المعـ	شوق في وجه عاشقٍ بابتسام
جاءت كروح لم يقم جوهر	لطفاً به ، أو يحصه نور

المصدر نفسه ، ص : ١٤ ، ٥٩ .

من اللغة العربية ، على الرغم من انتسابه لجيل المولدين .

ج ـ خروجه على عدد من القيم والأعراف الأخلاقية والدينية ، أما أغراضه الشعرية فلم تبتعد من الأغراض السابقة عند أسلافه الشعراء .

د ـ بُعْد التجديد النواسي من الشمول والاتساع[1] .

يتضح إذاً أن معالم الحَدَاثة الشعرية بدأت وئيدة مع بشّار ، ومسلم ، وأبي نواس ، واكتملت مع أبي تمّام ، لأن الطبائع الفنية لهؤلاء الشعراء ، وأذواقهم الشعرية ، أبت إلاّ أن تجدّد وتبدع ، وتقاوم كلّ اتباعية منبعثة سواء من شكل القصيدة القديم أو «عمود الشعر» الذي خطّ للصياغة الشعرية ، نهجاً لا يمكن تجاوزه في رأي اتباع القديم .

وبالتالي لم تنضح معالم التجديد الإبداعي إلاّ مع أبي تمّام الذي ترك في الشعر العربي ، مذهباً ، متميّزاً ، لم يثر فيه على هيكلية القصيدة العربية ، ولم يقاوم تقليد الوقوف على الأطلال ولم يعزف عن وصف الرسوم الدوارس لينصرف إلى وصف الخمرة . بل نظم قصيدته ، بناء للشكل ، الذي تعارف به الشعراء ولقد امتاز نظمه بعناصر جديدة وجريئة ، أطلق عليها النقّاد في ما بعد ، مذهب أبي تمّام أو مذهب المحدثين[2] .

ولقد تجلّت تلك العناصر الحديثة في الصياغة الفنية للقصيدة كما يلخص جوهر هذه العناصر ، حديث دار بين أبي تمّام وسائله حيث أجاب الشاعر عن سؤال «لِمَ لا تقول من الشعر ما يُعرف ؟» .

بقولِه : «لِمَ لا تعرف من الشعر ما يُقال ؟»[3]

---

(١) ـ للمزيد ، انظر : محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، ص : ٧ ـ ٧٤ ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، لا ت . لا ط .

(٢) ـ للتوسع انظر : محمود الربداوي : الحركة النقدية حول مذهب أبي تمّام ص : ٤ وما بعدها .

(٣) ـ أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمّام ، ص : ٧٢ .

يظهر مضمون هذا الحوار ، قطبي الصراع بين القدماء والمحدثين بين دُعاة الجمود والتقليد ، ودُعاة التجديد والخلق والإبداع ، لأن السائل يطلب إلى الشاعر أن يسمعه كل ما يفهم ، بينما أبو تمّام يترك لنفسه الحرية في قول ما يريد كما يريد ، وعلى السائل أن يتابعه ويبذل الجهد لفهم ما يقرأ ويسمع .

إذاً جوهر الخلاف حول مذهب أبي تمّام يتصل بالصياغة الشعرية ، لفظاً ومعنى ، ومحسنات بيانية وبديعية ، وما تتصف به من وضوح وغموض ، صدق وإغراب ، بساطة وتعقيد .

وسط هذه المعطيات برز مبدأ الحَدَاثة يصارع نظاماً قائماً على السلفية ، وتعددت تياراته ، فسعى بعضها إلى الارتباط بالحياة ـ كما عند أبي نواس ـ واتجه البعض الآخر «إلى الخلق لا على مثال خارج التقليد»[1] كما عند أبي تمّام. في ضوء ما تقدّم تبرز أهمية ظاهرة، مؤدّاها، أن مهما الحداثة، حَمَلَها ونافح عنها ـ غالباً ـ الشعراء العرب القدامى[2] ، وإن لم تخل الساحة النقدية ، قديماً من نقّاد غير شعراء[3] شاركوا بنسب متفاوتة في هذا المجال .

إذاً ما مفهومات هذا المبدأ ؟ وما قضاياه ؟ خصوصاً بعد أن اتضحت معالم الخصومة بين القدماء والمحدثين ، وحفلت الساحة الأدبية في مجال النقد ، بنقّاد / شعراء ، وبنقّاد/ غير شعراء وقد جمع هؤلاء ، معظم ما قيل في مجال الحَدَاثة الشعرية العربية . وزادوا عليه عطاءهم النقدي الشخصي ومشاركاتهم الفعّالة والمجدية ، وبذلك أغنوا المكتبة العربية ، عبر نقد مدوّن ، جمع بين آراء المحدثين وآراء القدماء .

* * *

(١) ـ أدونيس : صدمة الحَداثة ، ج . : ٣ ، ص : ٩ ـ ١٠ .
(٢) ـ منهم : بشّار بن برد ، مسلم بن الوليد ، أبو نواس ، أبو تمّام . .
(٣) ـ منهم : ابن قتيبة ، الآمدي ، أبو بكر الصولي ، عبد القاهر الجرجاني . . .

ملامح من قضايا الحَدَاثة الشعرية في النقد العربي القديم :

١ ـ الحَدَاثة ومفهوم الزمن :

انتهى النقد العربي القديم إلى رفض مبدأ اتخاذ مفهوم «القدم» زمنياً ، مقياساً لاستجادة الشعر وتخيّره ، وعدم الاستسلام لجلالة القدم ـ أدبياً ـ والبعد من احتقار المتأخر لتأخره . ومن ثمة نظر بعين العدل والإنصاف إلى القديم والمحدث لأن الحق يفرض ألاّ يدفع إحسان محسن ، عدواً كان أم صديقاً ، قديماً أم محدَثاً ، وأن تؤخذ الفائدة من الرفيع والوضيع[1] .

وخلص النقد القديم إلى تذوق الشعر المحدث واستجادته بعيداً من مكانة قائلة أو صفاته الشخصية أو زمنه ، لأن الله لم يقصر «العلم والشعر والبلاغة ، على زمن دون زمن ، ولا خصّ به قوماً دون قوم ، بل جعل الله ذلك مشتركاً ، مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجيّة في أوله[2] . . . .

يظهر هذا الرأي ضرورة إسقاط صفة القداسة عن «القديم» في العلوم والآداب ، استناداً إلى أدلّة ذات طابع ديني ، لأن ما يُعدّ قديماً ، تجلّله هالة من الشرف والإكبار ، كان في زمنه حديثاً ، وخارجاً عن الأعراف الأدبية السائدة وعرضة للنقد . إلاّ أن توالي الزمن عليه وتقدمه أكسباه رتبة الشرف والقبول .

وبالتالي فإن الجودة والحسن ، ليسا في الشعر القديم فحسب ـ كما اعتقد العلماء والنحويون الذين دفعهم الاهتمام باللغة وسلامتها ـ كونها لغة التنزيل والحديث النبوي ـ إلى تقديس الشعر القديم الذي اعتمدوه معجماً مفضّلاً لتفسير القرآن والحديث ، وقاسوا عليه كل شعر لاحق إجادة وحسنا ـ إنما هذان

---

(١) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ : ص : ٦٢ .
ـ أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمّام : ص : ١٧٥ ـ ١٧٦ .
(٢) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ : ص : ٦٣ .

الوصفان ينطبقان على الشعر ، قديماً كان أم محدثاً ، وبذلك يبطل حسبان كل قديم جيداً ، وكل حديث سيئاً ، ويدفع باتجاه تبنّي رأي ابن قتيبة القائل : «إن كل من أتى بحسن من قول أو فعل ، ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولا حداثة سنة . كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدّم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[1] .

ولئن أقرّ المحدثون للقدماء بالسبق في مجالات الاختراع والابتداء والطبع ، وواجب الاتباع في اللغة والقوالب ، فإنهم أكّدوا التمايز بما يقع تحت أبصارهم ، بفعل الارتباط بالواقع الحياتي ، وما يحفل به من مشاهد عمرانية وحضارية وجغرافية ، وبالتالي باستطاعة كل طرف ، قديماً أم محدثاً ، أن يجيد أكثر من الآخر في التعبير عمّا شاهد وأبصر[2] . وبذلك تغدو الجودة غير مقتصرة على شعر دون آخر بل متوفرة في كل شعر سواء تأخر أم تقدم .

إلّا أن تطور الحياة وازدهارها ، وإمكان غناها الحضاري والثقافي والعمراني ، بفعل سيرورة الزمن ، قد يتيحان للمحدثين التفوق على القدماء ، جودة وحسناً في ما يمدهم به زمنهم من جديد على صعيد الصياغة والقوالب وضروب الخيال والطاقات الفكرية والعقلية .

يمثّل هذا الموقف النقدي مرحلة جديدة ، قوامها الالتفات إلى قيمة النص الشعري ، بعيداً من زمن وجوده وزمن شاعره . وإن تنوّعت مقاييس استجادة الشعر في ضوء هذا الموقف الجديد فإنها تقاطعت في ما بينها بما يلي :

أ ـ صحة الوزن وحسن الروي .

ب ـ براعة الصياغة التي تقوم على التعامل مع الألفاظ اختياراً ورصفاً ومزاوجة مع المعنى .

---

(١) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ ، ص : ٦٣ ـ ٨١ .
(٢) ـ أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمّام ، ص : ١٥ ـ ١٧ ، ١١٨ .

ج ـ الصنعة البارعة التي تقوم على حسن التمثيل والاستعارة والتلويح والإشارة[1] .

وانفرد الجرجاني بتأكيد أهمية العامل النفسي والروحي في استحسان الشعر ، والعامل العقلي في استجادة النثر إذ يختزن «الفؤاد» قوى النفس وأحاسيسها وانفعالاتها ، أما العقل فإنه يلطفّها ويوجهها لتسلك السبيل القويم[2] .

كما يقيس بلاغة الكلام بمدى تأثيرها في النفس التي يعدّها ، مستقرّ كلّ ما تلتقطه الحواس ، وما يحصل عليه المرء بطباعه وتفكيره ، وتأنّيه[3] .

ويعقد فصلاً آخر ليظهر أن إدراك البلاغة ، والتمتع بها لا يحصلان ، إلاّ بالذوق ، والإحساس الروحاني ، لأَن ما يختزنه «النظم» وما تنطوي عليه البلاغة ، أمور خفية ومعان روحانية ، لن ينتبه إليها السامع إلاّ إذا كان مهيأ لإدراكها ، ممتلكاً طبيعة قابلة لها[4] .

٢ ـ الحَدَاثة والقصيدة العربية القديمة :

امتازت القصيدة العربية ، بتعدد الأَغراض[5] . وباستقلالية ـ نسبية ـ

---

(١) ـ للاطلاع على هذه المبادىء كاملة ، انظر : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص : ٧٠ ـ ٧٣ ، ص : ٩٠ و١٠٣ .
ـ أبو القاسم بن بشر الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ، ج ١ : ص : ٤٢٣ ـ ٤٢٥ ، تحقيق أحمد صقر . دار المعارف ـ مصر ، ط ٢ ، ١٩٧٢ م .
ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ٢٠ ، ١٩٧ .

(٢) ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : ٣ ، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا . دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت/ ١٩٧٨ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٠٢ ـ ١٠٣ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ٤١٨ ـ ٤٢٨ .

(٥) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ ، ص : ٧٥ ـ ٧٦ .

للبيت داخل الغرض الواحد ، حيث يُرى معها ، في صدر البيت عجزه ، وفي مطلعه قافيته[1] .

ولقد دعا النقّاد القدماء ، إلى المساواة بين الأغراض ، ونبهوا إلى حسن التخلص ، والانتقال من غرض إلى آخر . بحيث تشكّل نهاية الغرض مدخلاً للذي يليه[2] .

ولئن حافظت القصيدة العربية ، على هيكليتها وشكلها ، من حيث وحدة الوزن والقافية ، فإن النقد العربي ، حفل بآراء سريعة تمس وحدة القصيدة أهمها :

ـ تأكيد ابن قتيبة أن الشاعر المطبوع ، هو من يقرن البيت بجاره ، ويحسن الربط بين الأغراض داخل القصيدة الواحدة[3] . ولابن طباطبا في هذا المجال آراء أكثر وضوحاً وأعمق تحديداً هي :

أ ـ أهمية انتظام القول في الشعر ، بحيث يتسق أوله مع آخره ولا يُستطاع تقديم بيت على آخر .

ب ـ أن تأتي القصيدة وكأنها كلمة واحدة من حيث اشتباه أولها بآخرها ، من حيث النسج والفصاحة ، وجزالة اللفظ ودقة المعاني وصواب التأليف .

ج ـ الخروج من معنى إلى آخر داخل القصيدة ، خروجاً لطيفاً ، حتى تغدو القصيدة وكأنها مفرغة إفراغاً متصلاً .

د ـ البعد من التناقض في معاني القصيدة ، والضعف في مبناها ، والتكلّف في نسجها .

و ـ تجنب حشو الشعر بمعان ، خارجة عن المراد ، كي لا ينسى السامع

---

(١) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ج ١ : ص: ٩٠.
(٢) ـ المصدر نفسه، ج ١، ص: ٧٥ ـ ٧٦.
(٣) ـ المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٧٥ ـ ٧٦ ، ٩٠ .

الغرض الذي من أجله سيق القول .

ز ـ إحكام علاقة الكلمات داخل البيت الواحد وعلاقة أقسام الأبيات بعضها ببعض[1] .

هذه الآراء النظرية ، تنم عن ذوق نقدي ، يتّسم ، بمفارقة ـ ولو ضعيفة ـ للتقاليد الأدبية العائدة للقصيدة العربية . أما ما حفل به الشعر العباسي ، من حيث الخروج ، على تقليد استهلال العديد من القصائد العربية بالوقوف على الأطلال ، وتتويجها ، بمطالع حكمية ، (فتح عمورية لأبي تمّام) ، (على قدر أهل العزم ، لأبي الطيّب المتنبي) . أو خمرية (معظم قصائد أبي نوّاس) . فإنه يظهر أوجه الحَدَاثة التطبيقية التي حققّها الشعراء في نتاجهم الشعري . إلى جانب بروز القصيدة ذات الموضوع الواحد مع خمريات أبي نوّاس وزهديات أبي العتاهية ، ووصفيات ابن الرومي .

يتضح أن مظاهر الحَدَاثة الشعرية لم تتعدّ الجانب التطبيقي كما أن آراء النقّاد القدماء النظرية ، حيالها بدت خجولة ، لا تمس عمق المشكلة ، ولا تصل إلى حد التصريح بضرورة الوحدتين الموضوعية والعضوية ، لأن هؤلاء النقّاد صرفوا همهم في الوصل بين الأفكار الجزئية ، بما يتلاءم وعمود الشعر ، وكأنهم فهموا أن الوحدة في القصيدة لا تتعدّى الربط بين المعاني الجزئية وإجادة وصل موضوعات القصيدة ، وحسن التخلص في ما بينها ، حتى أن عبد القاهر الجرجاني حين تحدّث عن اتحاد أجزاء الكلام ، وضرورة إدماجها ، مثّل على ذلك بالتزاوج بين معنيين في بيت من الشعر أو تشبيه شيء بشيئين[2] . وانتهى إلى رؤية الحسن في البيت المفرد أو مجموعة الأبيات التي تدور حول معنى واحد ، دون أن يصل إلى رؤية موحّدة كاملة للقصيدة .

---

(١) ـ ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص : ١٢٤ ـ ١٢٧ ، تحقيق الحاجري وسلام ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

(٢) ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ٧٠ ـ ٧١ .

٣ ـ الحداثة والوزن والقافية :

ميّز العرب بين الشعر والنثر بالوزن والقافية[1] وعرفوا الشعر «بأنه كلام موزون مقفّى» ، وثبّت الخليل بن أحمد هذا التعريف باستخراج الأوزان العروضية . ولقد غدا الذوق العربي لا يستسيغ أيّ شعر إن لم ينظم على الأوزان الخليلية .

إلّا أن الشعر العربي في العصر العباسي شهد ، حالات خروج على هذه الأوزان ، تمثّلت في الموشحات الأندلسية[2] ، وفي بعض شعر بشّار بن برد[3] . والمظهر الأكثر أهمية في هذه القضية أتى به أبو العتاهية الذي قادته «التبسيطية الشعرية» إلى الاقتراب ، بشعره من النثر ، والخروج على النظام التقليدي للوزن والقافية العربيين .

يؤكد ذلك ما رواه ابن قتيبة ، من أن أبا العتاهية ، «قعد يوماً عند قصار فسمع صوت المدقّة فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو عدّة أبيات منها :

للمنـــــــــون دائـــــــــرا ت يُـــــدِرْن صَـــــرْفَهـــــا
هـــــــــنَّ ينتقيننـــــــــا واحـــداً فـــواحـــدا . . »[4]

يظهر هذا الخبر إلى جانب إهمال وحدة القافية ، اعتماد أبي العتاهية على

---

(١) ـ مقدمة نقد النثر لقدامة بن جعفر ، ص : ٢٠ وما بعدها تحقيق طهٰ حسين وعبد الحميد العبادي ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٣٣ القاهرة .
ـ انظر ابن خلدون : المقدمة ، ص : ٥٧٣ ، الفصل السادس والأربعون . دار القلم ، بيروت ـ لبان ط. ١ سنة ١٩٧٨ .

(٢) ـ جودت الركابي : في الأدب الأندلسي ، ص : ٣٠٠ ـ ٣٠٨ ، مكتبة الدراسات الأدبية ، رقم ٢٢ ، دار المعارف بمصر ، ط/ ٣ .

(٣) ـ شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص : ١٠٣ ـ ١٠٤ ، دار المعارف بمصر مكتبة الدراسات الأدبية رقم/ ٢٦ ، ط ، ٣ .

(٤) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ٢ ص: ٧٩١ ـ ٧٩٣.

مبدأ الموسيقى الإيقاعية ، المنبعثة من الحياة وأشيائها اليومية[١] .

وإذا فعّلنا هذين البيتين فإننا نقع على التفعيلات التالية .

فـــاعلـــن مفـــاعلـــن   فـــاعلـــن مفـــاعلـــن

يظهر هذا النسق التفعيلي أن هذين البيتين ليسا على أيّ وزن من أوزان الخليل . بل إن وزنهما من جديد أبي العتاهية .

وانتهى النقد الأَدبي إلى استجادة الشعر بعيداً من النظر إلى وزنه وقافيته ، أو قابليته للغناء ، عبر قول صريح لعبد القاهر الجرجاني جاء فيه «فليقل في الوزن ما شاء ، وليصفه حيث أراد ، فليس يعنينا أمره ولا هو مرادنا[٢]» . . .

وما يهم الجرجاني من الشعر جانبان :

الأَول : فني يتصل بإجادة الصياغة الشعرية ، لفظاً وأوجها بلاغية ، واستقامة معنى ، وسداد منطق ، وبعداً من الوضوح المبتذل ، وسعياً وراء الإشارة والتلويح والإيحاء المعجب .

الثاني : معنوي يقف عند حسن الكلام والبعد من قبيحة[٣] .

٤ ـ الصنعة الشعرية :

اتفق القدماء والمحدثون على ضرورة اشتمال الشعر على الصنعة[٤] ، واختلفوا في نوعية هذا الاشتمال وكميته . وحول المستويين الأَخيرين ،

(١) ـ يذكرنا موقف أبي العتاهية باعتماد الخليل بن أحمد على ضربات العمّال على النحاس وهو يستمع إلى إيقاعهم في سوق الصفّارين ليستنبط أوزانه الشعرية التقليدية .
للمزيد : انظر أدونيس : الثابت والمتحوّل ، ج ٢ : ص : ١٠٧ ـ ١٠٩ ، تأصيل الأُصول ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ .

(٢) ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص : ١٩ ـ ٢٠ .

(٣) ـ المصدر نفسه : الصفحات نفسها

(٤) ـ الآمدي : الموازنة ، ص : ١٥ ـ ١٦ ، (نفى ابن المعتز أن يكون أبو تمّام ومَن سبقه =

يتمحور الصراع بين الطرفين ، فيرى المحدثون أن أبا تمّام ، انفرد بإبداع مذهب أدبي له حق الاختراع فيه ، وهو فيه سابق ، له مريدون يقتفون أثره وينهجون نهجه . لذا فإن الطائي الأكبر، في رأيهم مجدد ومؤثر بغيره ، بينما البحتري بعيد من التجديد والإبداع ومقلّد للغير[1] .

ولقد امتاز شعر أبي تمّام بالمعاني الغامضة ، والصنعة الشعرية والتدقيق وفلسفيّ الكلام[2] ، ولقد قام مذهبه في مجال الصنعة على التشبيه والاستعارة ، والطباق والتجنيس وتوليد المعاني[3] .

وإن كان مذهب أهل القديم «يُفضِّل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق[4]» . فإن مذهب المحدثين «يميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص ، والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك[5] . . » .

كما يعتقد القدماء أن مسلم بن الوليد ، أفسد الشعر . ثم تبعه أبو تمّام الذي أحب أن يجعل كل بيت من شعره ، غير خال من أضرب «البديع» ، لذا أكثر من الاستعارات البعيدة والألفاظ الغريبة ، وأوهم في معانيه ، وعدل عن الوضوح ، في كثير منها حتى قيل : أراد أبو تمّام البديع فخرج إلى المحال[6] .

ولقد أعلن الآمدي أن أهل النصفة من أصحاب البحتري ، «لا يدفعون أبا تمّام عن لطيف المعاني ودقيقها ، والإبداع والإغراب فيها ، والاستنباط لها . . . واهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، على شدّة غرامه

= من المحدّثين قد اكتشفوا فن البديع ، لأنه هذا الفن موجود قبلهم في الشعر الجاهلي ومن ثم في القرآن الكريم).
ـ أيضاً عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ٢٠ .

(١) ـ الآمدي : الموازنة ، ص : ١٣ ـ ١٩ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٤ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٤ ـ ٥ ، ١٥ ـ ١٦ ، ٤٢٠ .
(٤) و (٥) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥ ـ ٦ .
(٦) ـ المصدر نفسه، ج ١ ، ص : ٥ ، ١٧ ـ ١٨ ـ ٢٠ .

بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وإنه إذا لاح له أخرجه بأي لفظ استوى من ضعيف أو قوي»[1] . ولقد سلّموا له ـ زيادة على ما سبق ـ «بضالّة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني[2]» .

يتضح ـ سواء برد نسبة مذهب البديع عن أبي تمّام وإعادة جذوره للقرآن والشعر القديم ، أو بما ارتضاه «أهل النصفة» من أصحاب البحتري لأبي تمّام ـ أن الحداثة المتمثلة بالصنعة الشعرية بدأت تكتسب قبول أهل القديم ورضاهم ، ويعدّ موقفهم هذا إيذاناً بزعزعة مفهوم القدم ، وتأكيداً لمبدأ تطوير الشعر وتجديده .

٥ ـ الوضوح والغموض :

سعى القدماء للوضوح في الشعر ، وطالبوا بسهولة الكلام ، ووضعه في مواضعه ، وانكشاف معانيه ، وقرب تناوله ، وفهمه حتى من عامة الناس ، والبعد من التعقيد لأن الشعر المعجز الذي يطمع فيه مَن سمعه ، فيحاول نظم مثله ، فيلقى النجم أقرب منه منالاً[3] .

أما شعر المحدثين فقد اتسم بغموض المعاني ، ودقتها ، واستخراجها بالغوص والتفكّر ، وصعوبة إدراكها إلاّ بعد استنباط وشرح . كما أبرز ميل المحدثين إلى التعقيد والإغراب وفلسفي الكلام[4] . ولقد شكّلت قضية الوضوح والغموض ، محوراً مهماً في الصراع بين القديم والمحدث ، لأن اتباع المذهب الأول استساغوا شعر الأوائل ، وأقبلوا عليه لكثرة رواية هذا الشعر ، وازدياد الاهتمام به شرحاً ، وتفسيراً وتذليلاً ، مما يسّر سرعة فهمه وحسن تذوقه .

كما أن التشابه بين المعجم اللفظي لاتباع القديم ، وألفاظ الشعر

(١) و (٢) ـ الآمدي: الموازنة، ج ١، ص: ٤٢٠ ـ ٤٢١ .
(٣) ـ المصدر نفسه : ص : ٤ ـ ٥ .
ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ ، ص : ٧٠ ـ ١٠٣ .
(٤) ـ الآمدي : الموازنة ، ج ١ : ص : ٤٢٣،٣٧ ـ ٤٢٥ .

القديم ، وفّر لمن يميلون لهذا الشعر الاستدلال بما يملكونه على ما أنكروه .

وإذا ما انتقل أتباع مذهب القديم ؛ علماء ورواة ونحاة ، إلى الشعر المحدث ، صعب عليهم فهمه ، وتذوقه ، فانصرفوا عنه لبقاء معانيه ، غامضة ، وألفاظه صعبة ، وبديعه معقداً . إذاً تعود معاداة الشعر المحدث ، وعدم استساغته ، إلى فقدان الإلفة معه ، والجهل بما تنطوي عليه معانيه وتراكيبه ، وصيغه البيانية ، والشاهد على ذلك ما جرى لإمام الطاعنين على أبي تمّام ، «أحمد بن يحيى» ، الذي ما أن شرح له شعر أبي تمّام حتى قال : «أحسن والله وأجاد[1]» .

ولقد تمسّك كل من القدماء والمحدثين بموقفه ، إذ في الوقت الذي يسأل أتباع القديم ، لِمَ يقول المُحدثون «من الشعر ما لا يفهم ؟» . ويجيبهم أبو تمّام ، لِمَ لا تفهمون «من الشعر ما يُقال ؟»[2] يتضح أن جوهر التمايز بين الفريقين يتمحور حول قضيتي الوضوح والغموض .

ولقد توقف النقد العربي القديم عند هذا المحور ، ورأى أن الأسباب التي تؤدي إلى ذم الشعر الغامض لا تكمن في بذل الجهد الفكري ، الساعي إلى كشف المعاني العميقة ، لأن اللّذة تقع ، «من انفتاح باب العلم بعد إدمان القريحة» ، وإنما تعود ، لما ينتاب الفكر من تشتيت وضياع في متاهات ، وطُرُق ملتوية ، صعبة وشائكة ، ووعرة المذهب لفك هذا الغموض ، ولربما تفرّقت الظنون ، وتعدّدت الاحتمالات وما عرف من أين الوصول ، ولا كيف يطلب ما يُراد .

والمخرج من الغموض المعقّد ، في رأي النقد القديم ، يكمن في الملخص الواضح ، الذي يفتح الطُرُق أمام الأفكار ، ويمهّد لقطف الثمار

---

(١) ـ أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمّام ، ص : ١٤ ـ ١٦ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٧٢ .

اليانعة وجني الفائدة المرجوة[1] . لكن هذا الموقف النقدي ، لم يصل إلى أن يجعل الشعر كلاماً واضحاً ، جلياً ، ملتزماً قواعد المنطق ، ومحصورا ضمن معطيات الحسّ والواقع ، لأن الشاعر لا يؤخذ «بأن يفصح كون ما جعله أصلاً ، وعلّة ، كما ادّعاه على ما صيّره قاعدة وأساساً ، ببيّنة عقلية»[2] .

ولقد انعكس موقف المحدثين من الغموض غير المعقّد ، على النقد العربي القديم ، فرأى أن الناقد ، ليس مَن يقرأ قصيدة ويحفظ غريبها ، ويتعلّم عدداً من مسائل النحو ، وينظر في كتاب للّغة ، ويمتلك فناً من العلوم أو أكثر ، إنما الناقد الجيّد ، مَن امتلك القدرة على اختيار جيّد الشعر ، ومعرفة الوسط والدون منه وتمييز ألفاظه ، والأخذ بعلمه ، والكلام على معانيه وتراكيبه[3] .

إذاً ، فهم الشعر المحدث ليس مستحيلاً مع المحاولة الدائمة ، والقصد الجاد .

٦ ـ الصدق والكذب :

توقف النقد العربي القديم عند مقولتي : «خير الشعر أصدقه» ، و «خير الشعر أكذبه» ، وخلص إلى جملة آراء تنسجم واتجاهات الحَدَاثة في حينه ، أهمها :

أ ـ إن معاني الشعر لا تُقاس بمقاييس المنطق وأُصوله .

ب ـ لا يقوّم الشعر بصدق معانيه ، ومطابقتها للواقع وللأفكار الحكيمة والوعظية .

---

(١) ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : ١٢٥ ـ ١٢٦ ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨ ، طبع وتعليق محمد رشيد رضا .
(٢) ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : ٢٣٥ .
(٣) ـ أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمّام ، ص : ٥ ـ ١٢ ، وعبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ٢٩ ـ ٣٣ .

ج ـ إن التخلص من وطأة المعاني الحكمية الفلسفية ، ومن ثقل القيود المنطقية والعقلية ، يفسح في المجال أمام الشاعر في اعتماد الاتساع والتخييل ، وفي ذلك صنعة الشعر المبدعة ، ليطلق الشاعر عبقريته فتبالغ وتغرق ، وتمثّل ، وتومىء ، وتوحي ، وتسلك طُرُق المجاز المتنوعة .

د ـ مَن يحصر نفسه في حدود مقولة «خير الشعر أصدقه» يحصر شعره في معطيات الواقع ، ولن يعيد على الناس إلاّ معاني مكرورة وصوراً معروضة متداولة ، وإن كانت هذه المعاني شريفة كالجواهر ، فإن عددها محدود ، ولا أمل في ازديادها ، شأنها شأن الفتاة الجميلة ، ولكنها عاقر ، وشأن الشجرة الباسقة التي لا تعطي ثمراً لذيذاً[1] .

٧ ـ الشعر والعلم والفلسفة :

يتلاقى الفيلسوف والشاعر في محاولة خلق رؤى جديدة إلى العالم والإنسان ، كما تتلاقى أفكارهم واتجاهاتهم ، إلاّ أن التعبير الفلسفي ، تعبير مستقل ومُغاير للتعبير الشعري[2] . وقد انقسم القدماء والمحدثون حول علاقة الشعر بالعلم والفلسفة ، ومدى مشاركة هاتين المادتين في تجويد الشعر وإغنائه ، فرأى القُدماء أن العلم لا يزيد الشعر جودة ورونقاً . بل يُغرقه في الصنعة والتكلّف . وإن جاء الشاعر بحكمة أو فلسفة ، دعوه حكيماً أو فيلسوفاً ، وليس بشاعر أو ببليغ ، لأَن تلك الطريقة ليست على نهج العرب ولا

---

(١) ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : ٢٣٥ ـ ٢٣٧ .
ـ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب . نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، ص : ٣٤ ـ ٣٥ ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٧٨ ، ١٣٩٨ هـ .

(٢) ـ أدونيس ، راجع وليم الخازن ونبيه اليان : كتب وأُدباء ، ص : ٢٦٠ ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ، ط. ١ ، آب/ ١٩٧٠ . (من مقابلة أُجريت مع الشاعر أدونيس) .

على مذاهبهم[1] . أما المحدثون ، فإنهم يؤكدون أن «الشاعر العالِم أفضل من الشاعر غير العالم» . وبذلك أظهروا مزية أبي تمّام الذي امتلك العلم بالرواية وجعله وُكْدَهُ بالشعر وألّف فيه كتباً ، وضمّنه معاني فلسفية وألفاظاً غريبة[2] .

ويأبى القدماء إلاّ أن يروا «أن التجويد في الشعر ليست علّته العلم» . بدليل أن مَن يتعاطاه من العلماء ليس بأشعر من غيره[3] .

٨ ـ الشعر والمتلقّي :

يرى أتباع القديم ، أن البحتري الذي ترك شعراً منفرداً بحسن العبارة ، وحلاوة اللفظ ، وصحة المعنى ، وقع الإجماع على استحسان شعره ، واستجادته من سائر الرواة على تعدّد طبقاتهم ، واختلاف مذاهبهم .

وخلصوا ، إلى أن مَن نفق شعره «على الناس جميعاً أولى بالفضل وأحقّ بالتقدمة»[4] .

وإن استند القدماء إلى سعة انتشار الشعر ، ووفرة متذوقيه ليحكموا بالفضيلة والتقدّم للبحتري ، فإن المحدثين يجمعون على أنه يعرض «عن شعر أبي تمّام مَن لم يفهمه لدقّة معانيه ، وقصور علمه عنه ، وفهمته العلماء وأهل النفاذ في علم الشعر ، وإذا عرفت هذه الطبقة فضله ، لم يضرّه طعن مَن طعن بعدها عليه»[5] . يبطل رأي المحدثين مبدأ الكم في الجمهور الأدبي ، مقياساً لتفضيل الشعر والشاعر ، ليحل مكانه مبدأ نوعية هذا الجمهور المتلقّي ، وبذلك لا يعبأ المحدّثون أقلّ الجمهور الأدبي أم كَثُرَ طالما أن نوعية هذا

---

(١) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ ، ص : ٧٠ .
ـ الآمدي : الموازنة ، ج ١ ، ص : ٤٢٤ ـ ٤٢٥ .
(٢) ـ الآمدي : الموازنة ، ج ١ ، ص : ٢٤ ـ ٢٧ .
(٣) ـ المصدر نفسه : الموازنة ، ج ١ ، ص : ٢٥ .
(٤) ـ المصدر نفسه : ج ١ ، ص : ١٨ ـ ١٩ .
(٥) ـ المصدر نفسه : ج ١ ، ص : ١٩ .

الجمهور من العلماء والنقّاد ، أهل النفاذ في الشعر .

٩ ـ السرقات الشعرية :

من القضايا التي أوجدتها الخصومة بين القدماء والمحدثين قضية السرقات الشعرية ، ولقد حدّد النقد العربي القديم رسوم السرقات ، أين تكون ، متى تكون ، وفي أيّة أحوال لا تُدّعى ، واقتصر نهج النقد القديم ، على كشف السرقات ، وتحديد مستوياتها من خلال مقابلة البيت ـ موضع الشك ـ بعدّة أبيات أُخَر لعدّة شعراء ، وذلك عبر عناصر المبنى والمعنى وأوجه البلاغة ، على امتداد حيّز زمني بدءاً من الأقرب إلى الأبعد . ورسموا الحدود التي يمكن أن تقع فيها السرقة كما يلي :

١ ـ وقوع السرقة في البديع الذي ليس للناس اشتراك فيه كأن يأخذ شاعر ، معنى ، ليس له فيّدعيه ، ويصوغه صياغة جديدة ، وقد تأتي سرقته نسخاً أو تحسيناً[١] .

٢ ـ السرقة أو الأَخذ ، لا يكونان إلاّ في معنى صريح أو في صيغة تتعلّق بالعبارة[٢] .

٣ ـ السرقة لا تكون في المعاني العقلية بل في المعاني التخييلية[٣] ، كأن يأخذ السارق ، أحد المعاني أو الأَفعال التي شُهرت لعلّة من العلل فيحوّرها ويغيّر علّتها بعلّة أُخرى فيوهم عندها أنه جدّد وأبدع[٤] .

---

(١) ـ الآمدي : الموازنة ، ص : ٥٥ ، ٦٠ ـ ٦١ .
(٢) ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : ٢٢٨ ـ ٢٣١ .
(٣) ـ انظر تقسيم عبد القاهر الجرجاني للمعاني إلى عقلية وتخييلية من كتابه أسرار البلاغة ، ص : ٢٢٨ ـ ٢٣١ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢٨ ـ ٢٣١ ، ٣٥٧ ، وكتاب الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ٣٠١ ـ ٣٠٢ .

٤ ـ ليس من سرقة في المعاني التي تشترك بين الناس ، وتجري عليها طباع الشعراء[1] .

وتجدر الإشارة إلى أن نظرية «النظم» الجرجانية التي تغيّر المعاني بتغيير علاقات نسجها ، وصياغتها ، واستبدال ألفاظها أضعفت الاتهام بالسرقة الشعرية وحصرتها في أخذ التعابير الجاهزة نظماً ولفظاً ، وفي بعض المعاني التخييلية .

١٠ ـ الصياغة الشعرية بين القدماء والمحدثين :

ورث المحدثون ، في مطلع العصر العباسي ، شعراً ، صحيح الوزن ، حسن الروي ، قوي العبارة ، واضحها ، جزل التركيب ، متماسكها ، مليئاً بروح البداوة القديمة . متعدّد الموضوعات داخل القصيدة الواحدة . غنائي النوع .

ولم يتجاوز المحدثون الأَغراض السابقة ، إنما أحدثوا فيها تطويراً ولا سيما في التي يسّرتها الحياة العباسية الجديدة ، اجتماعياً ، وحضارياً وطبيعياً .

واقتصرت محاولات الحَدَاثة ، على خطوات غير عميقة ، في هيكلية القصيدة ، والوزن والقافية . ورأى المحدثون أمامهم مجالاً للتجديد ، ضمن الأُطُر التي رسمها القدماء ، خصوصاً في الصياغة الشعرية في ما يتصل بعلاقة اللفظ بالمعنى ، سبكاً،ونظماً ، وصنعة بيانية وبديعية ، ولغة شعرية .
وإن اتجه الشعراء إلى الصياغة الشعرية ليبدعوا ويجسّدوا من خلل الشعر رؤاهم للعالم ، ومواقفهم تجاه قضاياه الآنية والمستقبلية ، فإن النقد العربي القديم قلّما اهتمّ بالمواقف والرؤى ، وإنما أعار قضية الصياغة الفنية في الشعر ، عناية مميّزة ونسب في مجالها إلى القدماء ، حلاوة اللفظ ، وصحة العبارة ، وسهولة

---

(١) ـ الآمدي : الموازنة : ص : ٥٥ ، ٦٠ ، ٦١ .

الكلام ، وحسن الديباجة ، وانكشاف المعاني ، وقرب المأتى ، وكثرة الماء والرونق ، كما نسب للمحدثين ، لطف المعاني ، مع الإبداع ، والإغراب ، والغموض فيها ، وصعوبة إدراكها إلاّ بعد استنباط وشرح واستخراج[١] .

وأتت نظرية «النظم»[٢] ، أو «التعليق» ، عند عبد القاهر الجرجاني لتؤكد أن الصياغة الفنية هي القضية الأكثر أهمية في النص الشعري . لأنها هي ، وحدها التي تبرز دور الشاعر في العملية الفنية ، وتنظّم معاني الكلمات تبعاً للنسق الذي تتطلبه قوانين النحو ، ولا تتجلّى قدرة الشاعر ومهارته ، إلاّ في هذا الصنيع ، إذ لا دخل له في الكلم التي هي أوضاع اللغة ، ولا يكسب منها مزيّة ، شأنه في ذلك ، شأن الناسج الذي ، لا تقدّم الخيوط ، ولا تؤخّر في إجادة صنعة النسيج وإتقانه ، وبذلك لا تُضاف إليه الألفاظ والمعاني مفردة ، إنما تُضاف إليه معاني الألفاظ المنظمّة والمُنسّقة منه[٣] .

يبطل هذا الرأي ما يُسمّى «بالمعجم الشعري» على صعيد المفردات ، ليحل مكانه ، لكل شاعر ، طريقة في «تعليق» أو «نظم» معاني الألفاظ ، تخصه وتميّزه من الآخرين ، لأنه إذا اتفق أن يحوك ناسج مثيل آخر أو أن يصوغ صائغ حلية تماثل حلية صائغ آخر ، فذلك ما لا يحدث أبداً في الشعر ، لأن لا تماثل ولا ترادف ولا سرقة إذا ما تغيّر النظم ، وتبدّل ضمن المعنى الواحد[٤] .

---

(١) ـ الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ، ص : ٤ ـ ٥ ، ٤٢٠ ـ ٤٢٣ .

(٢) ـ نظرية «النظم» الجرجانية ليست إلاّ وضع الكلام حسب مقتضيات علم النحو ، تبعاً لنسق محدّد صحيح ، ينبع من القوانين والأصول النحوية ، التي على الناظم أن يعرفها معرفة عملية وتطبيقية ، تمكنه من تقليب الكلام على أوجه الخبر المتعدّدة عن معاني الألفاظ . للمزيد انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ص : ٢٣ ـ ٢٧ ، ٦٣ ـ ٧٧ ، ٢٩٥ ـ ٣٠٠ .

ـ أيضاً : حاتم الضامن : نظرية النظم ، تاريخ وتطور ، ص : ٢٥ وما بعدها . الموسوعة الصغيرة رقم ٤٧ ، منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٩ . بغداد .

(٣) ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ٢٠١ .

(٤) ـ للمزيد انظر : المصدر نفسه، ص: ٢٠٠ ـ ٢٠٢.

وإن حدّد «عمود الشعر» ، غاية هذا الفن في منظور القدماء ، السعي لإدراك «شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ ، واستقامته والإصابة في الوصف. . .»[1] . فإن المحدثين ، شعراء ، ونقّاداً رأوا في الصياغة الشعرية ، غاية منشودة ، على الشاعر أن يحققها ، بنظم معاني الألفاظ ، وليس بالألفاظ مجرّدة من معانيها . لأن جلّ ما يتوخّى من الألفاظ ، بصورتها المفردة ، «الوزن» ، حيث تتابع الحركات والسكنات ، ولا يعوّل بالتالي في النص الشعري إلاّ على الكلام[2] .

إن التفات المحدثين إلى الصياغة ، تأكيد لأهمية المجال الذي تمكّنوا من الإبداع فيه ، ولقد رأوا أن التفاضل بين شعر وشعر لا يكون في مجرد المعنى ، لأن سبيل الشعر كفن سبيل التصوير وصياغة المعادن ، وسبيل المعنى الذي يعبّر عنه هو سبيل المادة الخام التي يقع فيها التصوير والصوغ . وبما أنه لا تفاضل في صنعة خاتمين من حيث مادتهما ، بل من حيث المهارة الفنية في صوغهما[3] .

* * *

(١) ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام ، ص : ٤ .

(٢) ـ يؤكد الجرجاني تلازم اللفظ والمعنى ، وتزامن حضورهما ، إذ في الوقت الذي تحضر فيه المعاني ، يبرز اللفظ ليعلنها ، ويحقّق وجودها المادي بالتالي «لا يُتصوّر معنى عارٍ من لفظ يدل عليه» ، للمزيد انظر كتابه دلائل الإعجاز ص : ٤٣ ـ ٤٤ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٦٩ .

وانظر : محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٢٧٢ ـ ٢٧٣ ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ـ لبنان ، ٩٧٣ ، لا . ط .

(٣) ـ للمزيد انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ص : ١٩٦ ـ ١٩٧ .

ـ الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ، ص : ٤٢٣ ـ ٤٢٥ .

استنتاج وتقويم

إن تناول النقد العربي القديم ، لظاهرة الحَدَاثة أتى أقلّ من المستوى الذي يتناسب مع الطاقات الإبداعية التي تختزنها تلك الظاهرة . لذا بقيت تلك الطاقات كامنة راكدة ، تنتظر ، مَن يمسح عنها غبار السنين . ويُظهر غناها ، ويُعيد إليها قيمتها الحقّة ، ويرد عنها ، الفهم القاصر ، الذي رأى فيها مجرد محاولة لإدراك «البديع» ، انتهت بالخروج إلى «المحال» .

ولا ريب في أن الدراسة العميقة ، تظهر أن تلك الحَدَاثة تعكس رؤى جديدة إلى الحياة ، والمجتمع وطريقة التعبير[1] . ولقد تجسدت تلك الرؤى فنياً ، مع بشّار ، وأبي نواس ، وأبي تمّام وغيرهم. . . من خلل عطائهم الشعري الذي تناوله النقد الحديث ، فاكتشف أن تلك الحداثة ، لم تكن ظاهرة مرضية يقتضي استئصالها ، بل ظاهرة شرعية فرضتها قوانين التطور والتجدد التي غصّت بها مناحي الحياة ، كما أن هذه الظاهرة لم تكن ظاهرة صياغة فنية فحسب بل حركة شعرية أبدعت في اللغة الشعرية صياغة ونظماً وأوجها بلاغية ، وفي إبراز المواقف الرؤيوية إزاء العالم والمجتمع والفن .

وقد يرجع قصور النقد العربي القديم عن القيام بمهمته إلى الأَسباب التالية :

أ ـ عدم دراسة النص الشعري كوحدة تصل إلى مستوى القصيدة الكاملة

(١) ـ للمزيد ، انظر أدونيس ، الثابت والمتحوّل ، ج. ٢ ، تأصيل الأُصول ص : ١٠٣ ـ ١٢٠ .

أو الغرض الواحد داخلها . والاكتفاء ـ غالبة ـ ببيت واحد سُمي «بيت القصيد» وفي ذلك تفتيت لوحدة الموضوع ، والموقف / الرؤيا ، والتجربة/ المعاناة .

ب ـ حصر الجانب التطبيقي ، بتناول الألفاظ المفردة والمعاني المجزأة ، وأوجه البيان ، ومقايستها على الواقع الحياتي ، ومحاكمتها تبعاً لمقاييس الصدق والكذب ، الغموض والوضوح ، قيَم الأخلاق ومبادىء الدين. . . وفي ذلك ، ابتعاد من جوهر الشعر وعن مكوناته الأساسية المتمثلة بالطاقات الرؤيوية والفنية والإبداعية. . . . مع الإشارة إلى أن الشعر لا يُجافي المقاييس الواردة أعلاه ، ولكنه لا يخضع لها .

ج ـ جزئية النظرة إلى مظاهر البيان والبديع ، وقصورها وعدم التفات النقد العربي القديم خلل تناوله لتلك المظاهر إلاّ إلى قبحها[1] ، أو جمالها وجدّتها أو تقليديتها ومدى الإصابة بها ، وإلى أي حد بالغ الشاعر وأغرق في تتبعها[2] . حتى أن النقد العربي القديم حاول أن يقرّب ـ قدر الإمكان ـ أنواع المجاز وخصوصاً الاستعارات من الواقع ، ويبعدها من «التخييل»[3] ، بدافع من أن غاية الاستعارة «إثبات شبه» واقعي ، لا إثبات معنى اللفظة المستعارة[4] .

ولقد شكّل أمر إبعاد «التخييل» ـ بما فيه من خداع وإيهام عن المعاني الاستعارية التي وردت في القرآن ـ حافزاً أساسياً لكيفية التعامل القاصر والمبتسر مع المجاز الذي حفل به الشعر العربي المحدث في العصر العباسي .

* * *

---

(١) ـ الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ، ج ١ : ص : ٢٦١ ـ ٢٩٢ ، (حيث رصد الآمدي قبيح أبي تمّام في الاستعارات والتجنيس والطباق) .

(٢) ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ج ١ : ص : ٨٤ ـ ٨٧ .

(٣) ـ يقصد بالتخييل ، ما يثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً ، ويدّعي دعوة صعبة التحقيق ، ويصدر قولاً يخدع فيه حتى نفسه .

ـ انظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : ٢٣٨ ـ ٢٣٩ .

(٤) ـ المصدر نفسه : ص : ٢٣٨ ـ ٢٣٩ .

الفصل الثاني
ملامح الحداثة الشعرية العربية قبيل العام (١٩٢٠ م)

- ظواهر الحياة الأَدبية العربية قبيل العام (١٩٢٠ م) .
- من قضايا النقد الأَدبي في هذه المرحلة .

أ ـ تحديد الشعر وتعريفه ، وتمييزه من النثر .

ب ـ الموقف من الأَوزان والقوافي .

ج ـ بناء القصيدة .

د ـ قضايا نقدية سريعة .

- استنتاج وتقويم .

الفصل الثاني
ملامح الحداثة الشعرية العربية قبيل العام ١٩٢٠ م

ـ ظواهر الحياة الأدبية العربية قبيل العام (١٩٢٠) :

أطلّ القرن التاسع عشر ، حاملاً معه ، بدء عوامل نهضوية ، في حياة العرب عامّة واللبنانيين خاصّة ، إلاّ أن قانون التطور ـ خصوصاً ـ في الجانب الثقافي لا يؤتى ثماراً سريعة ، بل يلزمه مزيد من الزمن ، كي يحفر قنواته ويبلور نتائجه .

وفي النظر إلى الحياة الأدبية ، خلل القرن التاسع عشر ، يلاحظ أن أدباء النصف الأول ، رأوا في العرب القدماء ، «أُمراء الكلام ، وأرباب النثر والنظم ، وعنهم تُروى الحكم والآداب ، والبلاغة التي يعجز عن مثلها ذوو الألباب»[1] .

لذا شمّر أولئك الأُدباء ، عن سواعدهم ليغترفوا من خزائن الأدب العربي القديم ، وأثقلوا ذاكرتهم بالموروث القديم ، ومن ثمّ أنتجوا شعراً ، فيه الكثير من الصنعة والتكلّف وتقليد القدماء، ومحاكاة «عمود الشعر» القديم، بكل دقّة سواء في وحدتي الوزن والقافية ، وبعدهما من كل عيب[2] . أو من حيث تعدد

(١) ـ اسكندر آغا ابيكاريوس : نهاية الأرب في أخبار العرب عن هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان الجزء الأول ، ص : ٤٣ ، الحركة النقدية حتى نهاية الحرب الأولى . دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ ، القاهرة ، لا . ط .

(٢) ـ يقول الشاعر بطرس كرامة مدافعاً عن مقدرته الشعرية : =

الموضوعات ، داخل القصيدة الواحدة ، والالتزام بالمطلع الطللي للعديد من قصائدهم ، التي صوّروا فيها حالهم ، وهم يحدون الإبل ، ويلفح وهج رمال «نجد» و «عسير» ، وجوههم سعياً وراء حبيباتهم ، بينما هم في الواقع الحي ، يقطنون بلاداً ، جبالها مغطاة بغابات الصنوبر ، وفي سفوحها تتفجر ينابيع رقراقة ، وإقدام هذه الجبال تغسلّها أمواج البحر .

وإن حجب الأَخذ بالقديم ، النظر إلى كل جديد ، في النصف الأَول من هذا القرن ، فإن التيقظ والنزوع للتحرر من ربقة القديم وقيوده بدأا ، مع ميل شمس القرن التاسع عشر نحو الأَصيل ، وتحديداً في العقدين الأَخيرين ، بفعل عوامل التطور الطبيعي ، التي فرضتها الحياة بمستجداتها ومعطياتها المعاصرة ، وتنامي أوجه التفاعل بين العرب عامّة واللبنانيين خاصّة ، والغرب عبر مجار متعدّدة منها الإرساليات والمعاهد التعليمية والبعثات العلمية وغير العلمية. . . .

ولقد سيطر على الحياة الأَدبية العربية ، تيّاران ، الأَول ، يميل إلى القديم مع بعد من الصنعة والتكلّف، ليحاكي، الأداء العربي الرفيع في عصوره القديمة . والثاني فتح عيناً على القديم وأخرى على المحدث المعاصر ، فأعطى نتاجاً أدبياً حمل بذور الحَدَاثة .

أما في العقود الثلاثة التي سبقت العام ١٩٢٠ فقد ازدادت معالم الحَدَاثة ـ وإن لم تقطع كل الوشائح مع القديم ـ خصوصاً في ما يعود لمعايشة الواقع الحياتي ، والارتباط بالذات ، ومعاناة الهموم الاجتماعية والسياسية ، بكل أبعادها ، والتعبير عمّا يجول في العقول والنفوس ، من معان ومشاعر وأحاسيس .

= كفاني فخراً ، شعري لم يعب	بلحن ولا وزن ولم يحو ممقرا
ولم يك تكرار القوافي نقيصة	وكلا بمعنى بل سلافاً مكررا

عن هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ : ص : ٣٠ .

ولئن حمل لواء هذا الاتجاه أدباء منهم الناثر والشاعر والناقد[1] . فإن مدى مشاركة كل منهم في دفع الحركة الأدبية نحو التحديث والتجدد ، يختلف من أديب لآخر . وبعد هذا الرصد الأفقي لظواهر الحياة الأدبية في لبنان عبر القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن ، تفرض موجبات البحث كشف رؤية النقد الأدبي ـ أبّان هذه المرحلة الزمنية ـ إلى مشكلة الحَدَاثة الشعرية من حيث مفارقتها للنظرة القديمة التي يعكسها التراث النقدي العربي ، وارتباطها بالواقع الحياتي المعاصر ، وبما طرأ عليه من عوامل خارجية .

ـ من قضايا النقد الأدبي في لبنان في هذه المرحلة :

آثار النقد الأدبي في لبنان عدّة قضايا نقدية أهمها :

أ ـ تحديد الشعر وتعريفه ، والتمييز بين الشعر والنثر .

ب ـ الموقف من الأوزان والقوافي .

ج ـ بناء القصيدة .

د ـ الصدق الفني ، ومدى ارتباط الشعر بشخصية صاحبه .

هـ ـ صلة الأدب ـ شعراً ونثراً ـ بالحياة والمجتمع ، وبروز الدعوة إلى الأدب الهادف .

و ـ صلة الشعر بالفلسفة والعلم .

ز ـ كيفية تجلّي الجوانب الوجدانية والعقلية في الشعر .

ح ـ المخيلة الشعرية والصور .

---

(١) ـ للمزيد راجع : هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ ، ص : ٢٠٧ وما بعدها .
ـ أيضاً أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، ص : ٣٦٧ ، وما بعدها . (الاتجاه الفني) . دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٦ ، سنة ١٩٧٧ .

ط ـ الموازنة بين شعراء عرب وأوروبيين .

ي ـ الموازنة بين أنواع وأساليب أدبية وأوجه البلاغة من الأدبين العربي والأجنبي .

ك ـ مهاجمة الصنعة المتكلفة والتقليد الأعمى .

ل ـ الابتكار والتجديد وأهمية استقلال الشخصية فيهما[1] .

أما تناول هذه القضايا ، فقد توزّع بين اتجاه محافظ ينزع منزع القديم ، وآخر يأخذ منحى التجديد والمفارقة النسبية للقديم .

وانسجاماً مع موضوع البحث ، تبرز ضرورة تحديد أوجه الحَدَاثة الشعرية ، التي يُظهرها عدد من هذه القضايا النقدية .

أ ـ تحديد الشعر وتعريفه ، وتمييزه من النثر :

تُظهر رؤية النقد الأدبي في لبنان إلى الشعر ، تحديداً وتعريفاً ، اتجاهين رئيسين :

الأول : ذو نزعة انفعالية ، خطابية ، بعيدة من إدراك ماهية الشعر ، الذي عدّ سراً من الأسرار ، وقُرن بالجمال ، لأنه لا يُحدّ ، ولا يُعرّف ، ولا يُوصف ولا يكيّف[2] . ولقد نظر إلى الشعر من حيث دوره في التواصل بين القلوب

---

(١) ـ للمزيد راجع :
أ ـ هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ ، ص : ٥٩ ـ ٦٠ ، ٧١ ـ ٧٣ ، ٩١ ، ١٠٠ ـ ١٠١ ، ١١٠ ، ١٣٠ ـ ١٣٣ ، ١٥٤ ، ١٦٠ ـ ١٦٢ ، ١٧٥ ـ ١٨٨ ، ١٩٩ ـ ٢٠١ ، ٢٠٧ وما بعدها .
ب ـ الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث (مقدمات ، مقالات ، بيانات) ، جمعه وقدّم له ، منيف موسى ـ منشورات المكتبة العصرية ـ صيدا ـ بيروت ، ط ١ ، ١٤٠١ هـ ، ١٩٨١ م ، ص : ١٠ ـ ١٥ ، ٢٥ ـ ٣٢ ، ٣٩ ـ ٤٢ .

(٢) ـ راجع : أحمد فارس الشدياق مقدمة ديوانه ، عن الديوان النثري ، ص : ١٠ ، جمع وتقديم منيف موسى .

وترجمة المشاعر والعواطف ، ونقل الأفكار من عالم الحسّ إلى عالم الخيال بوساطة تعبير مجازي[٢] .

ومن ثم اعتمد هذا الاتجاه تحديدات النقّاد العرب القدماء للشعر ، فأشبعها ، شرحاً وتبسيطاً وتفصيلاً خصوصاً قول ابن رشيق : «سُمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[٣] .

وبذلك تتضح تقليدية هذا الاتجاه ومدى تمسكه بالقديم وإن حاول أن يوسّع أُطُر هذا القديم ومفهوماته .

أما الاتجاه الثاني[١] : فلم يقطع صلته بالقديم وإن أخذ بمعطيات العصر ولا سيما الثقافية منها عربية وأجنبية .

لقد حاول هذا الاتجاه ، أن يعطي تحديدات أوضح لماهيّة الشعر ومفهومه . فرفض تحديد العروضيين ، بأن الشعر كلام موزون مقفّى ، لقصوره عن إدراك ماهيّة الشعر . وتوقف عند تعريف ابن خلدون للشعر[٢] . مظهراً أن

---

(١) ـ أيضاً حليم دموس : زبدة الآراء في الشعر والشعراء .
ـ نجيب الحدّاد : مقالات في مجلة البيان ، السنة الأُولى ١٨٩٧ ـ ١٨٩٨ ، بعنوان الشعر العربي والشعر الإفرنجي .
ـ عن هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ص : ١٩١ ـ ١٩٢ ، ١٩٧ .

(٢) ـ للمزيد راجع : ـ المرجع نفسه ج ١ ، ص: ٢٢٤ ـ ٢٢٩ .
ـ ابن رشيق ، كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج ١ ، ص: ١١٦ ، دار الجيل للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٤ ٢ ١٩٧٢ ، تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد .

(٣) ـ المرجع الرئيس في تحديد معالم هذا الاتجاه هو مقالة بعنوان «الشعر» لإبراهيم اليازجي وردت في مجلة «الضياء» ، ج ١ : ص ٢ ، ١٨٩٩ ، عن الديوان النثري ، ص : ٣٥ ـ ٢٩ .

(٤) ـ يعرّف ابن خلدون الشعر بما يلي «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصّل بأجزاء متفقة في الوزن والرويّ ، مستقل ، كل جزء منها في غرضه ومقصده ، عمّا قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به . .» =

هذا التعريف لا يعطي تحديداً واضحاً يعود للشعر فحسب ، لأن «الكلام البليغ» ، واعتماد «الاستعارات والأوصاف» يكونان في الشعر كما في النثر . حتى أن الاتفاق «في الوزن والروي» ليس إلاّ أمراً متصلاً «بالقيود اللفظية» وفي رأي النقد الأدبي ممثلاً بأقوال «إبراهيم اليازجي» ، لم يتجاوز ابن خلدون في تعريفه ما جاء به العروضيون ، والبلاغيون وعلماء المعاني وجديد ابن خلدون في تعريفه ، من حيث الإشارة إلى أساليب العرب المخصوصة «وضرورة التقيّد بها ، لا يتعدّى صناعة النظم ليدرك حقيقة الشعر وماهيته»[1] .

وإن عرف البعض ، الشعر بأنه فن من الفنون الرفيعة التي تقوم بتصوير جمال الطبيعة ، وهي الحفر والرسم والشعر في منظور العرب القدماء[2] ، فإنه لم يكتفِ بهذا التعريف بل سعى الى التمييز الدقيق بين الشعر والنثر لعلّه بذلك يدرك المقومات الجوهرية لهذا الفن .

ومن خلل التصدي لهذه القضية رفض الأخذ بالفوارق التالية بين الشعر والنثر .

أ ـ النثر واضح والشعر غامض .

ب ـ لكل فن من الفنين موضوعاته .

ج ـ النظم وقف على الشعر دون النثر .

د ـ لكل فن من الفنين مفرداته .

هـ ـ يتصف الشعر بالإيجاز والنثر بالإطالة[3] .

= راجع مقدّمة ابن خلدون ، ص : ٥٧٣ ، الفصل السادس والأربعون ، دار القلم بيروت ، لبنان ، ط ١ ، سنة ١٩٧٨ .

(١) ـ إبراهيم اليازجي ، مقالة الشعر عن الديوان النثري ، ص : ٢٥ ـ ٢٦ .

(٢) ـ جرجي زيدان : تاريخ الآداب العربية ، ج ١ ، ص : ٥٣ ، وما بعدها المجلّد الأول . منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ـ لبنان ، ط ٢ ، ١٩٧٨ .

(٣) ـ ورد ذكر هذه الفوارق عند ابن الأثير في كتابه المثل السائر ، حيث ردّ ابن الأثير الفارقين الأولين الذين نسبهما للصابيء واعتمد بعد ردّه الفوارق الثلاثة الأخيرة . =

ومعتمده في الرفض أن هذه الفوارق لا تدخل «في حقيقة الشعر والنثر ، وإنما هي أعراض إضافية لا تقوّم فعلاً ولا تكمّل حداً»[1] .

ولم يتوقف النقد الأدبي عند هذا الحد ، بل التفت إلى أقوال طائفة من أدباء الأعاجم ـ على حدّ تعبيره ـ فرأى أن الاضطراب يسود هذه الأقوال في ما يعود لقضية التمييز ، موضع البحث . لأنها لم تعطِ القول الفصل في تحديد الشعر وبيان ماهيته وماهية النثر ، لدرجة تزيل اللَبس وتفضي إلى اليقين .

ولئن اتفق هؤلاء الأُدباء «على أن المرجع في تمييز الشعر من النثر هو ما يحدّثه من التأثير في النفوس والتسلط على الوجدان. . . »[2] فإنهم اختلفوا حول تحديد «عامل هذا التأثير» إذ منهم مَن أعاده لأَصناف المجاز والكنايات ، ومنهم مَن ربطه بالمعاني المستنبطة بفعل توليد القريحة واختراع المخيلة ، وآخرون بنوه على الوزن ، الشبيه بالإِيقاع الذي يفعل في النفس فعل الغناء[3] . وانتهى النقد ـ عبر كلام اليازجي إلى رفض الأَخذ بعامل واحد من هذه العوامل ، سبباً ، للتأثير الذي يميّز الشعر من النثر ويعلن « . . . أن التأثير في الشعر يعود إلى اجتماع هذه المعاني كلها . فإن استنباط المعنى الجديد وإبرازه في حلّة من المجاز أو الكناية ، ممّا يؤثر ولا شك على العقول ويأخذ بمجامع القلوب. . . وكذلك أمر الوزن فإنه بلا ريب ممّا يزيد المعنى حسناً وتأثيراً لما فيه من التناسب بين أجزاء اللفظ ، ممّا يعقله الطبع ، وتلهو به النفس عن داعي سائر الحواس على حدّ ما يحصل بالنغم»[4] .

تُظهر هذه المناقشة أصالة هذا الناقد العربي لأَنه رفض ، الأَخذ ، بآراء

= راجع : إبراهيم اليازجي مقالة «الشعر» عن الديوان النثري ، ص : ٢٦ ـ ٢٧ .

(١) ـ إبراهيم اليازجي : مقالة «الشعر» عن الديوان النثري ، ص : ٢٧ جمع وتقديم منيف موسى .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٧ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٧ ـ ٢٨ .

(٤) ـ إبراهيم اليازجي : مقالة «الشعر» عن المصدر نفسه، ص: ٢٧ ـ ٢٨.

النقد العربي القديم ، والتسليم بالآراء النقدية الأُوروبية ، إذ وصف الآراء الأخيرة بالاضطراب الشديد وبأنها لا تنقع غلّة ولا تقطع لبساً . وانتهى إلى موقف إن لم يتسم بالإبداع والتجديد وتجاوز ما ورد إليه ، فإن فيه من بدايات استقلال الشخصية ، والتفكير العلمي العميق ، والقدرة على التحليل والتعليل والمناقشة ، وتفنيد الآراء وردّها ، ما يستحق التقدير ، وما يثبت أصالة هذا الناقد ، وامتلاكه ثقافة فلسفية وأدبية متنوعة المشارب ، كان هذا كلّه يبشّر بإمكانات الوقوف في وجه التقليد والجمود والاتجاه نحو مجالات التجديد والإبداع .

أما نتائج المناقشة فإنها تظهر بعداً حديثاً آخر حين يلاحظ أن اليازجي ربط بين المعنى المستنبط وطريقة التعبير المجازية والعنصر الإيقاعي النغمي كأُسس لا غنى عنها مجتمعة للشعر .

* * *

ب ـ الموقف من الأَوزان والقوافي :

توزّعت الآراء حول هذه القضية ، منها ما رأى «الشعر كالنغم الموسيقي» لا يصلح ـ في اللغة العربية ـ بدون قافية ، لأَن هذه القافية هي «رسته أو قراره» تبعث فيه النغم المتناسق[١] .

ومنها ما رفض مماشاة العروضيين ، بتحديد الشعر «بأنه الكلام الموزون المقفّى» ، لأَننا لو عمدنا إلى بعض النثر ووزناه وقفّيناه لجاء شعراً ، وذلك ما لا يقره الواقع . وانتهى هذا الاتجاه الأَخير إلى أن «الوزن» ليس ركناً من أركان الشعر ، ولا دخل له في ماهيته وأصل وضعه . ولقد اعتمد هذا الاتجاه الأَدلّة الاستقرائية من خلل الاطلاع على الشعر القديم ، غير العربي الذي جاء في بعض أسفار التوراة وكتب النبوءات . فلم يجد هذا الشعر مبنياً على الأَوزان

---

(١) ـ سليمان البستاني : من مقدمة ترجمة الأَلياذة ، الطبعة الأُولى ، ١٩٠٤ ، عن الديوان النثري : ص : ٣١ .

والقوافي . إنما رآه يقوم على «سمو المعاني والإكثار فيه من الصور الخيالية ، والتفنن في أساليب المجاز مع توخّي الألفاظ الفصيحة والتراكيب البليغة ، التي لم تألفها العامّة ولم تبتذل في استعمال الخاصّة»[1] .

أما القافية فهي مصطلح أول من عرفه العرب ، وأدخلوه في شعرهم ، ومن ثم انتقل إلى أشعار الأمم الأُخرى[2] ولذلك عدّ هذا الاتجاه الأوزان والقوافي مظهراً للنظم ، وليس للشعر ، والفرق شاسع بين الحالين «إذ قد يكون الرجل شاعراً ولا يُحسن النظم ، وقد يكون ناظماً وليس في نظمه شعر . وإن كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة ، ووقعاً في النفس ، فالنظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه في النثر»[3] .

ولئن رفضت هذه المواقف النقدية أن تكون الأوزان والقوافي ركناً من أركان الشعر ، فإنها لم تنفِ حاجة الشعر لكلا العنصرين .

أما مظهر الحَدَاثة فيتمثّل في جرأة المعالجة وعمقها من خلل فضّ هالة القداسة عن الوزن والقافية والتحرر من ضروراتها[4] . ومن ثم إعطاؤهما المكانة التي يستحقانها في العملية الشعرية . ولا ريب أن في ذلك إرهاصات مهّدت للشعر العربي الحديث سُبُل الخروج على عمودية القدماء في ما يتصل بوحدتي الوزن والقافية ، ثم سلوك سُبُل الشعر المبني على التفعيلة الخليلية والشعر المنثور .

وفعلاً وُلد الشعر المنثور ، كما وُلد شعر التفعيلة الواحدة ، وكان للنوع الأول ، نصيب من اهتمامات النقد الأدبي في لبنان قبل العام ١٩٢٠ م ، من

(١) ـ إبراهيم اليازجي : مقالة «الشعر» عن الديوان النثري ، ص : ٢٥ ، ٢٩ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٩ .
(٣) ـ جرجي زيدان : تاريخ الآداب العربية ، ج ١ : ص : ٥٣ .
(٤) ـ راجع خليل مطران : ديوان الخليل ، الجزء الأول ، ص : ١٠ ، دار الجيل ، الناشر دار مارون عبّود ، بيروت ، لبنان ، سنة ١٩٧٥ ، من مقدمة له بعنوان بيان موجز نشرت لأول مرة العام ١٩٠٨ .

خلل مشاركة ناقد[1] ، امتدّ نشاطه النقدي إلى ما بعد هذا العام .

ولقد أعطى الريحاني شعراً منثوراً ، زيادة على مشاركته في النقد النظري حول هذا الفن الشعري الذي رأى فيه نوعاً جديداً يتصل بآخر ما أنتجه الارتقاء الشعري ، حيث شارك الشاعر الإنكليزي «وليم شكسبير William Schakespeare» ، (١٥٦٤ ـ ١٦١٦ م) ، والشاعر الأميركي «وولت وثمن Walt Whitman» ، (١٨١٩ ـ ١٨٩٢ م) ، في ولادة هذا النوع الشعري حين أطلق الأول «الشعر الإنكليزي من القوافي» وحرّره الثاني «من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية» . وجاء الشعر الطليق أو الشعر المنثور متحرراً من قيود القافية والأوزان العروضية ، ولئن تخلّص هذا النوع الجديد من القيود الآنفة الذكر فإن له «وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة»[2] .

يتسم موقف الريحاني إذاً بالخروج على القديم الموروث ولكنه يتطابق ومعطيات الشعر الأجنبي المعاصرة له ، التي لم يتجاوزها وإنما راح ينتج ضمن أُطرها ومفهوماتها .

ج ـ بناء القصيدة :

حفل النقد الأدبي في لبنان ، قبل العام ١٩٢٠ بملاحظات سريعة تتصل ببناء القصيدة . منها ما يعود لتعدّد الأغراض الشعرية داخل القصيدة العربية الواحدة ، يفسّر هذه الظاهرة ويوضح غوامضها ثم ينتهي إلى قبولها في القصيدة العربية قديمة وحديثة لأنها مع توفر الشاعرية الحقّة ، مجال للإبداع وفي حال انعدام الشاعرية يصبح الإخفاق سيد الموقف[3] . كما يطالعنا خليل مطران

---

(١) ـ هو أمين الريحاني .

(٢) ـ أمين الريحاني : من مقدمة ديوان «هتاف الأودية» ص : ٢٩ تاريخها ١٩١٠ ، دار الريحاني للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، سنة ١٩٥٥ .

(٣) ـ أمين الحدّاد : من مقالات له في مجلة الضياء عن هاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ : ص : ٢٥٤ ـ ٢٥٥ .

بصرخة أصيلة يقول فيها : «هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده . يُقال فيه المعنى الصحيح باللفظة الفصيح . ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع ، وقاطع المقطع وخالف الختام . بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحرّ ، وتحرّى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»[1] .

تضع أمامنا هذه الصرخة جملة قضايا تمس مظهري الحَدَاثة والتجديد في الصميم ، وهي :

أ ـ تأكيد حرية الشاعر ، وأهمية انعتاقه من كل قيد آت ، أتى سواء من النظم أو الوزن أو القافية .

ب ـ توخّي الفصاحة في اللفظ والمعنى .

ج ـ النظر إلى مجموع القصيدة وليس إلى جمال البيت الشعري بمفرده .

د ـ شمولية النظرة الجديدة إلى القصيدة ، واتساعها لتصل إلى تركيبها وترتيبها وتنسيق معانيها وأخيلتها ، وجدّة موضوعها .

هـ ـ مراعاة الصدق الواقعي ، والصدق الفني في القصيدة .

و ـ التطابق بين الحقيقة والمعطيات الوجدانية والشعورية الحرّة .

ز ـ البعد من المبالغة الفجّة في الوصف .

يتضح أن خليل مطران ، يدعو إلى الوحدتين العضوية والموضوعية في القصيدة ، إلاّ أن دعوته أتت مختصرة وسريعة .

غير أن لجرجي زيدان كلاماً أوضح يتصل بهذه القضية لأنه يقول :

(١) ـ خليل مطران : ديوان الخليل ، ج ١ : بيان موجز ، ص : ١٠ .

«وتكون القصيدة... ترمي إلى غرض مترابط الأجزاء من أولها إلى آخرها، خلافاً لما اشترطه بعض أدباء العرب من أن يكون كل بيت من القصيدة مستقلاً بمعناه»[١].

* * *

د ـ قضايا نقدية سريعة:

أما في ما عنى القضايا النقدية الأخرى فإن مظاهر ارتباطها بالحَدَاثة وردت عبر آراء سريعة منها:

أ ـ الإشارة إلى الصدق الفني، الذي يتيح للشعراء المحدثين، زمنياً، وصف «ما لم يشاهدوه، ولا يطعن في شعرهم، لأن مزية الشعر في الوصف صور الخيال..»[٢].

إذاً الشاعر ليس ملزماً بأن يصف كل ما يقع تحت بصره لأن معتمد الشعر على الخيال وإبداعاته، إلاّ أن ما يلحق بهؤلاء من تقليد وتكلف، سببه، «تقيدهم بخطة واحدة وقلّة بحثهم في الطبيعة للاستعانة بها على تجديد الصورة الخيالية»[٣].

تُظهر هذه الآراء أن الخلاص من الجمود والتقليد الأعمى، والصنعة المتكلفة، لا يتيسر إلاّ بتوثيق الصلة بين ذات الشاعر وشخصيته من جهة والطبيعة مصدر إبداع الشاعر ومعين خياله من جهة ثانية.

ولقد خاطب النقد اللبناني قبل العام ١٩٢٠ الأُدباء لكي يوثقوا صلتهم بالحياة والمجتمع مما أفضى إلى بروز الأَدب الملتزم أو الهادف[٤].

---

(١) ـ جرجي زيدان: تاريخ الآداب العربية، المجلّد الثاني، ج ٤، ص: ٥٦٩ ـ ٥٧٠.

(٢) و (٣) ـ يعقوب صروف: مقال بعنوان الشعر والشعراء، المقتطف السنة ١٦، ١ ديسمبر ١٨٩١، عن هاشم ياغي، النقد الأدبي الحديث في لبنان ج ١، ص: ١٣٠، ١٣٤.

(٤) ـ آراء لداود عمون، وأحمد تقي الدين وفرح أنطون، عن المصدر نفسه، ص: ١٨٨ ـ ١٩١، ٣٣٧ ـ ٣٤٤.

ب ـ وتُبرز معالم الحَدَاثة خلل الكلام على المجاز وأنواعه كركن من أركان الشعر ، وقد تجلّى ذلك عبر ورود إشارات متعدّدة إلى المخيلة الشعرية والصور التي تنتجها[1] .

(١) ـ آراء ، لأحمد فارس الشدياق ، وخليل مطران وإبراهيم اليازجي ، عن الديوان النثري : ١٢ ـ ١٥ ، ٢٥ ـ ٢٩ ، ٤١ .

إستنتاج وتقويم

تظهر حصيلة ما سبق ، أن النقد اللبناني ، يرى إلى الحَدَاثة الشعرية بعين تنظر إلى القديم الموروث ، وأخرى تتطلع بخفر وقصور إلى الآداب الأجنبية . أما العين الثالثة ، التي توجه وتبدع ، وترمق الواقع وتتبصّر بالحياة وبالمجتمع ، فتجدّد عبر أصالة شخصية ، لا تتنكر معها للماضي القديم ، ولا تغمض الجفن عن المعاصر الوافد من الخارج فإن هذه العين لم تبرز إلى الوجود وبالتالي لم يُعمّق اتجاه نقدي ولم تفِ القضايا المطروحة حقّها على الرغم من الوقفات المتطورة نسبياً التي جرى عرضها وتقويمها عبر الصفحات السابقة . فقد بدأ النقد الأدبي العربي قبل ١٩٢٠ ، محافظاً ينظر إلى القديم الموروث «غير مستلهم شيئاً من حاضره وعصره . حتى إذا أخذت الحياة العربية تتطور في مناحيها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، أخذ يعم اتجاه نقدي يستوحي ما حدث في تلك الحياة من تطور ، دافعاً الأُدباء إلى التعبير الواضح عمّا في عقولهم ونفوسهم من معان ومشاعر وأحاسيس»[١] .

ولئن بدأ النقد تقليدياً ، تحكمه النزعة الانفعالية والخطابية ، سواء في طرح القضايا النقدية أو في طريقة مناقشتها ، فإنه انتهى خصوصاً في المدة التي

(١) ـ شوقي ضيف : من مقدّمة كتاب الهاشم ياغي : النقد الأدبي الحديث في لبنان ، ج ١ : ص : ٥ .

سبقت العام ١٩٢٠ ، إلى تناول قضايا نقدية تمس ظاهرة الحَدَاثة الشعرية ، ولقد شكّلت هذه القضايا نواة لما ستكون عليه رؤية النقد الأدبي اللبناني بعد هذا العام ، إلى تلك الظاهرة .

والآن بعد أن أنجز ـ في هذا الباب ـ رصدُ رؤية النقد العربي القديم إلى مشكلة الحَدَاثة الشعرية ، وتتبع موقف هذا النقد حتى العام ١٩٢٠ ، إزاء المشكلة عينها . يحين وقت طرح الموضوع الرئيس للبحث المتمثّل بتتبع رؤية النقد الأدبي في لبنان إلى ظاهرة الحَدَاثة الشعرية العربية ، بين الابداع والتنظير والنقد (١٩٢٠ ـ ١٩٧٠) .

هذا ما سيتم تناوله في الباب الثاني .

* * *

الباب الثاني

«الحَدَاثة الشعرية العربية بين الابداع والتنظير والنقد»

(١٩٢٠ ـ ١٩٧٠)

مدخل

يقتضي موضوع البحث رصد مواقف النقد الأدبي في لبنان[١] ، إزاء ظاهرة الحَدَاثة الشعرية ، وتحديد ما أثاره هذ النقد خلال نشاطاته النظرية والتطبيقية ، من مشكلات وقضايا شعرية حديثة ، وبلورة الخلفيات النظرية الموجهة له فلسفياً واجتماعياً وفنياً ، ورؤية مدى تشكل هذه الخلفيات وتلك المواقف في اتجاهات نقدية منهجية ، قادرة على فهم أُسس الحَدَاثة الشعرية ومرتكزاتها ، وحل إشكالية هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث ، من خلل اعتماد مفهومات جديدة تستند إلى رؤية ، متحرّرة ، متحركة ، ترى إلى الماضي من منظور عصري ، وتحيا الحاضر وتراقبه بدقة ، لتكتشف طاقاته الإبداعية ، حضارياً وثقافياً ، ومن ثم توجه ما رأت وما اكتشفت في خدمة رؤى واستشرافات مستقبلية ، حَرِيَّة بالتجدد والإبداع .

ولمّا كان النقد العربي القديم قد عرض لمشكلة الحَدَاثة الشعرية ، وأثار حولها عدّة قضايا نقدية ، فإن النقد الأَدبي الحديث في العالم بعامّة وفي الغرب بخاصّة ، قد عالج ، من منظور عصري عدّة قضايا شعرية حديثة أبرزها :

ـ تحديد مفهوم الشعر وتعريفه[٢] .

---

(١) وإن اعتمد البحث النقد الأَدبي في لبنان ، نموذجاً ، فإنه سيطل إطلالات واسعة ، ومتشعبة على النقد العربي ؛ القديم والحديث وعلى اتجاهات النقد العالمي الحديث ومدارسه .

(٢) راجع حولِ هذه القضية : =

ـ القصيدة ، تشكلها أوجه وحدتها ، خصوصاً الوحدة العضوية[1] .

= المراجع الأجنبية المترجمة :
ـ أ. أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي الحديث ، ص : ٢٣٢ ـ ٢٤٠ و ٢٥٣ ، تعريب مصطفى بدوي . مراجعة لويس عوض ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة مصر ، سنة ١٩٦٣ .
ـ أدموند ولسن : قلعة اكسل : ص : ١٠٢ ـ ١٠٣ ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط/ ٢/ ١٩٧٩ ، بيروت .
ـ اوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص : ٢٩ ـ ٣٠ ، ١٠٣ ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم . مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق : ١٩٧٢ .
ـ ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ج ١ : ص : ١٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم دار الثقافة ، بيروت ، لا ط . لا ت .
ـ بندتو كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص : ٢٨ ، ٦٣ ـ ٦٥ ، ٩٤ ، ترجمة وتقديم سامي الدروبي ـ الأوابد ، دمشق ، ١٩٦٤ .
المراجع العربية :
ـ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٢٨٩ ، ٣٢٣ ، ٣٤١ ـ ٣٤٢ .
ـ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص : ٧ ـ ١٢ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
ـ محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص : ٢٠ ـ ٢١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ط ٣ ، ١٩٧٨ .
ـ محمود الربيعي : في نقد الشعر ، ص : ٩٤ ، ١٤٨ ـ ١٩٤٩ ، ١٥٣ ـ ١٥٤ ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٧٧ .
ـ أدونيس : زمن الشعر ، ص : ٩١ ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، سنة ١٩٧٨ .
(١) ـ أ. أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي : ٢٩٠ ـ ٢٩٦ .
ـ أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب : ص : ١٨٣ ـ ٢٠٣ .
ـ إحسان عباس : فن الشعر : ص : ١٩٥ ـ ١٩٧ ، ٢٠٦ ـ ٢٢٠ ، الفنون الأدبية . دار الثقافة ، بيروت ، ط ٦ ، سنة ١٩٧٩ . =

ـ الموسيقى الشعرية ، الوزن والقافية وأنواع الإِيقاع[١] .

ـ النثر الشعري والقصيدة النثرية[٢] .

ـ النص الشعري ، موضوعه ، مكوّنات هذا الموضوع وصلته بالموقف[٣] .

ـ الالتزام والرؤيا[٤] .

= ـ شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص : ١٨٣ ـ ٢٠٣ .
ـ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث : ص : ٣٩٤ ـ ٤٠٧ .
ـ أدونيس زمن الشعر ، ص : ١٤ ـ ١٥ .

ـ Kamal Kheirbeik: Le mouvement modermiste de la poésie arabe contemporine Essai de synthèse sur le cadre socioculturel, l'orientation et les structures litteraires p . 391 - 420 Publications orientalistes de France, 1978.

(١) ـ أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب : ص : ٢٠٥ ـ ٢٢١ .
ـ أ. أ. ريتشاردز ، مبادىء النقد الأدبي : ص : ١٩٥ ـ ٢٠١ .
ـ أدونيس زمن الشعر . ص : ١٦ .

(٢) ـ Zauzanne Bernard: Le poème en prose de Baudelaire jusau'à nos jours. Librairie Nizet Paris 1959.

ـ أدونيس : مجلة شعر ، عدد ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، ص : ٧٥ ـ ٨٣ ، مقالة بعنوان : «في قصيدة النثر» .
ـ ر. م. البيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص : ١٢٦ ـ ١٣٢.

(٣) أ. أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي : ص : ٣٤٦ ـ ٣٤٨ .
ـ جان بول سارتر : الوجود والعدم ، ص : ٦٣٣ ـ ٦٣٨ ، عن محمد غنيمي هلال الأدب المقارن ، ص : ٣٨٩ ـ ٣٩٠ .
ـ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٤٧٨ .
ـ محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص : ٢٩١ .

(٤) ـ أوستن وارين ورينية ويليك : نظرية الأدب ، ص : ١١٩ وما بعدها .
ـ هورست ريديكو : الإنعكاس والفعل . ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني ص : =

ـ بنيـة اللغـة الشعـريـة ، وارتكـازهـا إلـى الصـورة والـرمـز والأسطورة . . .»[1] .

في ضوء ما تقدم يطرح سؤال حول قضايا الحَداثة الشعرية التي تناولها النقد الأدبي في لبنان ، والمظهر الكيفي لهذا التناول على مستويات الإبداع والتنظير والنقد .

= ٥٤ ـ ٥٥ ، تعريب فؤاد مرعي تدقيق عدنان جاموس . دار الجماهير دمشق ودار الفارابي ، بيروت ، سنة ١٩٧٧ ، لا ط .

ـ كارلوني وفيللو : النقد الأدبي : ص : ١٣١ ـ ١٥٠ ، ترجمة كيتي سالم مراجعة جورج سالم منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس ، ط ٢/ ١٩٨٠ .

ـ جورج طومسون وفلاديمير دنيبروف : دراسات ماركسية في الشعر والرواية ص : ٢٤ ، ترجمة ميشال سليمان دار القلم ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٤ .

ـ بندتوكروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص : ٢٨ ـ ٦٣ .

ـ وليم الخازن : الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية من مطلع النهضة إلى عام ١٩٣٩ ، فصل «الوطنية في الأدب» . بيروت دار المشرق ، ط ١/ ١٩٧٩ .

ـ غالي شكري : الماركسية والأدب ، ص : ١٦١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٩ .

ـ عبد المطلب صالح : دراسات في أدب الواقعية والواقعية الإشتراكية ، ص : ٢١ ـ ٢٢ ، دار الفارابي ، بيروت ، سنة ١٩٧٤ .

(١) أوستن وارين ورينية ويليك : نظرية الأدب : ص : ٢٣٩ ـ ٢٧٠ ، خصوصاً ، ص : ٢٤٤ ـ ٢٤٦ .

ـ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث : ص : ٤١٠ ـ ٤١٤ .

ـ محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ص : ٥٨ ـ ٦٤ .

ـ علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص : ١٥ ـ ٣٨ ، دار الأندلس ، بيروت ، ط ١ ـ ١٩٨٠ .

ـ السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ص : ١٠٠ ـ ١٠٦ ، الهيئة العامّة المصرية للكتاب ، الإسكندرية ، ط ١ ، ١٩٧٩ .

- Kamal KHIER BEIK: Le mouvement moderniste de la poèsie arabe comtemporaine P 119 - 218.

إن الإِجابة عن موضوعات هذا السؤال ستشكّل مادة هذا الباب على أن يستهل بتحديد رؤية هذا النقد ، النظرية لمقولة القديم والجديد ، لأَن في ذلك ضوءاً كاشفاً لبقية القضايا النقدية .

وتجدر الإِشارة إلى الملاحظة المنهجية التالية ، ومؤدّاها ، أن البحث لن يتبع نهجاً سردياً ، متسلسلاً لأفكار وآراء أيّ ناقد في ما يتصل بأية قضية تطرح للمعالجة ، وإنما سيعمد إلى تحديد الرؤية الكلية من خلل مجموع آراء النقّاد ، وإن كان العديد من هذه الآراء ، غير مشترك بين مجموع النقّاد ، أو ربما كان بعضها عائداً لناقد واحد ليس أكثر . وتالياً فإن صدور أي رأي ولو عن ناقد واحدا ، سيُعَدّ جزءاً من رؤية النقد الكلية ، وقد يتم التعرف بهوية الناقد ـ صاحب الرأي ـ من الحاشية ، وربما من المتن في حال وجوب ذكره[١] .

(١) ـ أثرت إيراد هذه الملاحظة المنهجية لمزيد من الإيضاح ، مع اقتناعي أن مكانها الأساسي هو مقدمة البحث .

الفصل الأول
القديم والجديد

توقف النقد الأَدبي في لبنان عند مفهومي القديم والجديد علاقة وماهية ، في الحياة بعامة ، وفي الأَدب ، شعراً ونثراً بخاصّة . فاقر على صعيد الحياة ، بأن ديمومة الصراع وأبديته تحكمان هذين المفهومين ، عبر صلتهما التي لا تنفصم بالحياة والوجود[١] ، اللذين يسعيان لاكتشاف الجديد ، واختيار ما لا يزال مجهولاً ، والنفور من القديم والنزوع الدائم إلى التغيّر والانفلات[٢] ، وبأن التجديد ليس سوى قانون الحياة التي لا تتراجع إلى الوراء[٣] ، ومن يرَ إلى القديم بعيون مركبّة فى ظهره ، ويجمد عند عطاء الأُدباء والأَجداد ،

---

(١) ـ أقرّ النقد العربي القديم ، ديمومة الصراع بين المفهومين ، وبصلتهما بالحياة ، انظر : ص : ٢٨ وما بعدها ، من هذا البحث .

(٢) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٥٦٦ ـ ٥٦٩ ، دار صادر ـ بيروت ، لا ط . لا ث .

ـ ميخائيل نعيمة : الغربال : ص : ٤٢ ، دار صادر بيروت ، ط ٨ ، ١٩٦٩ .

ـ مارون عبود : جدد وقدماء ، ص : ١٢ .

ـ أنطوان غطّاس كرم : ملامح الأَدب العربي الحديث ، ص: ٢٩، الندوات الأَدبية (١) دار النهار للنشرَ والتوزيع ، بيروت ١٩٨٠ ، لا ط .

(٣) ـ عن حبيب مسعود : جبران حياً وميتاً ، ص : ١٣٥ ، دار الريحاني ، بيروت ، ط ، ٢ ، ١٩٦٦ .

ـ أنطوان سعادة : الصراع الفكري في الأَدب السوري ، ص : ٢٥ ـ ٤٦ ، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الإجتماعي ، بيروت ، آب ١٩٧٨ .

يستعبده القديم ويبقَ عبد الأموات حتى يصير من الأموات[1] .

ويخرج عن سنّة الحياة ، لأن الحاضر يحتضن جذور المستقبل[2] ، الذي له الغلبة ، دائماً ، على الماضي[3] .

ولن يكون تجديد إلاّ باعتماد الإرادة ، أساس كل عملية خلق ، ومصدر كل جديد ، بديع[4] ، لأن المجدّد ، لا يسير إلاّ بوحي إرادته وإرشادها ، ويصدر عن ذاته ، في جميع أعماله ، دنيوية وغير دنيوية ، ليعطي كل جديد متميّز عمّا يختزنه الماضي في طياته ، وممّا يصدره الغير ممن حوله . أما المقلد فهو مَن يتمسك بأهداب القديم ، فيحيا خارج نفسه ، يستمد كل ما يتصل بأعماله وصلاته الدنيوية ، من الغير ، معاصرين وقدماء[5] .

ولئن بدا عدد من هذه الآراء ، ذا نزعة خطابية ، وطابع انفعالي عام غير محدّد ، فإن الآراء التالية ستبدو أكثر تخلّصاً من هذه المظاهر ، وستزداد دقّة وتحديداً ، خصوصاً عبر الانتقال إلى رصد هذين المفهومين من الناحية الأدبية ، في علاقة الشاعر المبدع بالشاعر المقلّد ، وفي تحديد ماهية التجديد الأدبي بعامّة والشعري بخاصّة ، حين يرى البعض أن الشاعر المجدّد هو الوسيط «بين قوة الابتكار والبشر» ، وأبو اللغة وأمها ، بينما المقلّد هو ناسج كفنها وحافر قبرها[6] .

والشاعر المجدّد هو مَن يخترع ويكتشف ، يحب الحياة ، ويقف أمامها

---

(1) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٣٦٨ .

(2) ـ مارون عبود : في المختبر ، ص : ١١٦ ، دار مارون عبود ، سنة ١٩٧٠ ، لا ط .

(3) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٢١١ ، ٢٨٩ ، ٤١٩ ، ٥٦٦ ـ ٥٩٩ .

(4) ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٣٣٧ ـ ٣٣٨ ، دار مارون عبود ودار الثقافة ط ٣ ، ١٩٦٧ .

(5) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٥٦٠ ـ ٥٦٢ .

(6) ـ المصدر نفسه : ٥٦٠ ـ ٥٦٢ .

متهيّباً «فيلسوفاً كان أو ناطوراً للكروم» ، معانقاً «قوة الابتكار» تلك القوة التي تقود إلى مظهر التجديد الحق المتمثّل بالانتاج الأدبي الذاتي البكر[1] .

والشاعر المجدّد يقيم صلة مبدعة مع الطبيعة ، والحياة ، فيغدو نبعاً جارفاً ، يتدفق من صدر الطبيعة ، ومنارة تضيء دياجير الحياة ، وذا قلب شيّدت فيه «هياكل جديدة لآلهة جديدة ومنابر عالية لمصابيح تتقد بزيت الحق والغيرة والإخلاص[2] .

ولن يكون تجديد إلاّ بامتلاك صحة النظر إلى الحياة ، وشموله وأن يكون للأديب «عين الناقد وفكر العالم ، وقلب الشاعر وروح الصالح الأبرّ»[3] .

حفل النقد اللبناني بآراء تحدّد ماهيّة التجديد الأدبي وتمسّ جوهر هذا المفهوم في العمق ، ومن الملفت للنظر ، الوقوع على آراء ـ عند المتقدمين من أصحاب هذا النقد ، الذين يشملهم البحث ـ تتسم بنفاذ الرأي وبُعد الرؤيا ، ودقة التحديد ووضوحه ، وإدراك كنه العملية الأدبية في جوانبها الإبداعية .

أبرز تلك الآراء رفض جبران للطُرُق القديمة ، والتقليدية ، لأنها لا تُعبّر عن أشيائه الجديدة ، وإعلانه السعي للتفتيش عن أشكال مبتكرة لأنه «خالق أشكال» ، جلّ همّه أن يقول للعالم «شيئاً مختلفاً عن أي شيء آخر»[4] .

ويلتقي مارون عبود ـ الذي جعل قضية الجديد والقديم ، محوراً لعدد من مؤلفاته ـ[5] ، مع جبران في تحديد ماهيّة التجديد في الفن الشعري حين

---

(١) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٦٥٠ ـ ٥٦٢ .
ـ مارون عبود : الرؤوس : ص : ٢١٥ ـ ٢١٦ .

(٢) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ٦٣ ـ ٦٤ .

(٣) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٥٥ ـ ٥٧ ، دار الريحاني للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٥٧ .

(٤) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢١٧ ، ٢٣١ ـ ٢٣٦ ، منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر ، بيروت ـ لبنان ، سنة ١٩٦٦ .

(٥) ـ راجع على سبيل المثال لمارون عبود : «مجددون ومجترّون» ، «جدد وقدماء» .

يقول : ليس التجديد «أن نردد ما قيل ، بل أن نقول ما لم يقل»[1] وأن نهجر التقليد ونحطّم «الوثنية الأدبية» لأن الفن يخلق خلقاً بدون أقيسة ، وهو بكر «لا يعرف إلاّ إلّهاً واحداً هو الجمال»[2] .

ولئن اتسمت هذه الآراء بالمبالغة والاندفاع نحو المطلق[3] . وبالتعميم والبُعد عن التحليل العقلي الهادىء فإنها أدخلت إلى النقد العربي الحديث رؤية جديدة ، متميّزة ، تقوم على ما يلي :

- الثورة على الطُرُق التقليدية والقديمة وقيودها .
- التجديد الأدبي عملية تشمل محتوى النص وأشكاله الفنية وطُرُقه التعبيرية .
- التجديد الإبداعي فعل خلق ، يتميّز بالفرادة والابتكار ، يكمن سر نجاحه في البعد من الاقتداء بنموذج سابق أو شبيه بحاضر .
- ربط الأدب بالحياة المعاصرة .

ولم يخل النقد اللبناني من آراء تتجه إلى إزالة حالة العداء والتناقض بين القديم والجديد ، لأن التجدد لا يكون بنبذ القديم جملة وتفصيلاً[4] ، أو

---

(١) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٦١ ، ١٠١ ـ ١٠٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٣ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٩٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٦ .
ـ مارون عبود : مجددون ومجترّون ، ص : ٢١ ، دار الثقافة ودار مارون عبود ، ط ٤ ، ١٩٦٨ .

(٢) ـ مارون عبود : الرؤوس : ص : ٢١٥ ـ ٢١٦ ، ٣٣٨ .
ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ١٠١ .
ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٠ ـ ١١ ، دار الثقافة ودار مارون عبود بيروت ، ١٩٦٧ .

(٣) ـ النزوع إلى المطلق والإنطلاق نزعة رومنطيقية ، انظر : للمزيد :
ـ إحسان عباس : فن الشعر ، ص : ٤٠ ـ ٤١ .

(٤) ـ للمزيد راجع : ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٥٥ . =

بالتنكر للماضي بكل ما فيه من عطاء وإبداع[1] . ولأن الجدّة لا ترتبط بالزمن وأبعاده ، إذ قد نلقى «بين القديم جديداً لا يبلى ، كما في الشعر الجديد ما لا يستحق أن يتلى»[2] .

لكن هذا الاتجاه ، وإن كان سليماً في أساسه فإنه لا يجيز للمتأخر أن يقلّد المتقدّم ، ويقتفي خطاه ، لأَن الأُمم المجدّدة تجسّ في الأَدب طُرُقاً جديدة تاركة وراءها ماضيها المجيد ، أثراً من الآثار المقدسة لا قاعدة للمستقبل تنسج على منوالها[3] .

ومن ثم تتكامل الرؤية النقدية إلى التجديد الأَدبي من خلل تعريف شامل ، دقيق وموجز ، ساقه أنطون غطّاس كرم لظاهرة «الاختراع» أو «الإبداع الفني» حيث يقول أنه «عمل فردي بكر حتى في حالاته الالتزامية»[4] .

وفردية هذا العمل تعني ، في منظور كرم ، استثناءه والاستثناء فيه ابتكار جميع القيود المحدّدة ، ونقض القواعد العامّة ، وتجريد كل شاعر بل كل قصيدة من براثن تلك السُنن والقواعد ، وعندها لا بدّ لكل شاعر من أن ينتهج طريقاً خاصة به ، ويعبد مدخلاً إلى تفهمه لا ينطبق إلاّ عليه[5] .

يظهر هذا التعريف ، إلى جانب انطوائه على جوهر الآراء التجديدية السابقة السمات التالية :

= ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٢٦ .

(١) ـ للمزيد راجع : ـ مارون عبود : على الطائر ، ص : ١٠ ـ ١١ ، دار مارون عبود ، ودار الثقافة ط ٢ ، ١٩٦٧ ، بيروت .
ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٢ .

(٢) ـ للمزيد راجع : ـ ملرون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٧٥ ـ ٢٧٦ .
ـ مارون عبود : على الطائر ، ص : ٢١١ .

(٣) ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ١٢٥ ـ ١٢٧ .

(٤) و (٥)ـ أنطون غطّاس كرم : مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث عامل الثقافة ص : ٢٠٤ ، من كتاب العيد المئوي ، الجامعة الأَميركية في بيروت ، ١٨٦٦ ـ ١٩٦٦ ، أشرف على تحريره جبرائيل جبّور ـ بيروت ١٩٦٧ .

أ ـ صدوره عن فكر تحليلي عميق ، يبتعد من التعميم والمثالية والانفعال .

ب ـ النظر إلى أن «الإبداع الفني» يكون بمفارقة القديم سُنناً وقواعد ، كما يكون بالتمايز بين المبدعين أنفسهم ، ويفرض لكل شاعر مبدع ، طريقاً خاصة يسلكها ومدخلاً إلى تفهم عطائه الأدبي المبدع ، ليس كمجموع كلي بل ربما على صعيد كل أثر أدبي بمفرده .

ج ـ إزالة التناقض بين فردية الأدب وصلته بالمجتمع ، عبر التأكيد أن الفردية هي أساس «الإبداع» ، وأنها تبقى ماثلة حتى في أسمى المواقف الالتزامية للعمل الفني .

ويضيف كرم أن «الإبداع» الذي يستهويه من الأعماق ، ويدفعه لنقض الأتباع ، أينما وقع ، ليس إلاّ ظاهرة حتمية فرضتها الطبيعة والحياة[1] .

وإن وقفنا في ما تقدّم ، على جوانب بارزة من رؤية النقد الأدبي إلى القديم والجديد ، فإن هذه الرؤية ، حفلت ـ أيضاً ـ بمحاولة مهمة لتحديد هذين المفهومين في مصطلحات دقيقة وواضحة ، خصوصاً بعدما تمّت ، بلورة أُسُسها ومعالمها ، واتسعَ مدلولهما «المفاهيم ومقولات وتصورات متنوعة ومتخالفة ومتناقضة»[2] .

ومنطلق تلك المحاولة ، الوصول إلى مفهوم موحّد لمصطلح «التجديد الأدبي» أو الأدب «التقدمي ـ الطليعي» . وبعد اقتراح المصطلحات التالية : الحَدَاثة ـ الجدّة ـ والمعاصرة ومناقشتها ، بهدف إيجاد البديل للمصطلح الأول .

---

(١) ـ أنطون غطّاس كرم : كتاب عبد الله ، ص : ١٠ ، ٢٠ ، دار النهار للنشر ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٩ .

(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٣٧ ، دار الفارابي ، ط ٢ ، مزيدة ومنقّحة ، بيروت ، ١٩٧٦ .

استقرّ الرأي على تبنّي مفهوم «الحَدَاثة» لسيرورته ولقدرته على تغطية المساحة الكبرى من الرأي العام في الأدب العربي المعاصر، الإبداعي والطليعي كليهما[1].

وبعد حسم هذا الاختيار، عمد الناقد حسين مروة إلى خطوة نقدية منهجية، رائدة في نوعها، هدفها السعي إلى تحديد المقومات والمبادىء التي تندرج ضمن مفهوم «الحَدَاثة الشعرية».

في سبيل إنجاز تلك الخطوة، راح يستعرض شهادات خمسة وعشرين شاعراً من أعلام الشعر العربي الحديث[2]، في ضوء المنهج الواقعي الذي يلتزم بمفهوماته وأُسُسه. وخلص إلى مقومات عامّة لمفهوم الحَدَاثة في الأدب العربي المعاصر[3]، الشعر منه والنثر الفني لأَن مروة، وإن وافق على أن «الاتجاهات المختلفة في الشعر العربي الحديث التي تلتقي على قدر مشترك من

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات في ضوء المنهج الواقعي، ص : ٢٣٨ ـ ٢٤٢.

(٢) ـ وردت هذه الشهادات في مجلة الطريق اللبنانية، عدد ١٩٧١/١، ص : ٨١ ـ ١٢٠، وعدد ٥، سنة ١٩٧١، ص : ٧٧ ـ ٩٨، بيروت.

(٣) ـ أما هذه المقومات التي ستدخل في ما بعد ضمن قضايا الحَدَاثة الشعرية التي سيتم تناولها في الفصول التالية فهي :

١ ـ الاستجابة لقضايا العصر وطُرُقه في الرؤيا والتفكير والتعبير والتذوق.

٢ ـ لا فصل بين الشكل والمضمون. وليس الشكل وحده معيار الحَدَاثة، بل هو والمضمون الحديث معاً. وحالات انفصام الشكل عن المضمون هي حالات الانقطاع بين الشاعر والحياة.

٣ ـ الشكل الحديث هو الذي يستخدم مختلف أدوات التعبير المعاصرة، مثل : الرمز، الأُسطورة، الحلم، الفكر، الحوار...

٤ ـ المضمون الحديث هو معايشة الواقع الحديث بكل أبعاده وتحديد موقف معيّن من العالم.

٥ ـ رفض النزعة الجمالية التي «تصنّف» الموضوعات والألفاظ بين موضوعات وألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية.

٦ ـ الموسيقى الشعرية، ليست من الوزن وحده، بل هي مركبة من : الوزن، والصور، والمعاني، والأفكار والأصوات والوقفات. =

مفهوم الحَدَاثة في الشكل والمضمون ، أو ما يُدعى الموقف من العالم والتعبير عنه»[1] ، فإنه لا يرى مانعاً من نقل سمات الحَدَاثة في الشعر أو ما سُمّي «بالقدر المشترك» ، إلى بقية الفنون الأَدبية من قصة ورواية ومسرحية ونقد أدبي. . . ، لأَن الفوارق قد سقطت بين هذه الفنون ، وتداخلت سماتها ، بنية ، وأداة تعبيرية ، وموقفاً من العالم ، وذلك في العصر الحديث[2] .

ولئن كان للنقد في لبنان دور استخلاص مقوّمات الحَدَاثة ومبادئها في الشعر العربي الحديث ، أدّاه الناقد حسين مروة ، وقسط من المشاركة ، سابقاً ، في عرض المشكلة وإدلاء الآراء حولها قام به الناقد نفسه مع عدد من الشعراء والنقّاد العرب[3] ، فإن هذه المقوّمات التي اصطلح على تسميتها بالقدر المشترك تعكس ، رؤية الشعراء العرب الحديثين لظاهرة الحَدَاثة في الشعر العربي .

ولقد رأى في هذه المقوّمات ، مقاييس نظرية كفيلة بفرز العطاء الأَدبي في جميع فنونه وأنواعه ، فرزاً موضوعياً ، يميّز بين ما هو «تقدمي أو طليعي» ومجدّد في الأَدب العربي ، وما هو «تقليدي محافظ أو رجعي. . .»[4] .

والآن بعد أن تمّ رصد رؤية النقد النظرية إلى مفهومي الحَدَاثة والقدم خصوصاً على الصعيد الأَدبي ، ماهية وعلاقة يسأل ما أوجه تجلّي تلك الرؤية في قضايا «الحَدَاثة الشعرية» التي أثارها النقد الأَدبي في لبنان ؟

هذا ما سنحاول الإِجابة عنه في الفصول التالية من هذا الباب .

= ٧ ـ التفاعل الداخلي مع العصر يستوجب إيجاد لغة قابلة التجربة بإيحائية مستحدثة .

٨ ـ تطور الرؤية الإنسانية ثم الرؤية الفنية في الموقف من العالم هو في أساس البناء الشكلي الجديد في الشعر العربي» .

ـ حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٢ ـ ٢٤٣ .

(١) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٤٠ ـ ٢٤١ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٤١ ـ ٢٤٢ .

(٣) ـ وهم : خليل حاوي ، جورج غانم ، محمد دكروب. . . .

(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٤٣ .

الفصل الثاني
ماهو الشعر ؟

أ ـ تحديد الشعر وتعريفه :
- ـ مدخـل .
- ـ تحديد الشعر .
- ـ تعريف الشعر ، اتجاهات التعريف .

ب ـ قضية الوزن والقافية ، الاتجاهات .

ج ـ النثر الشعري وقصيدة النثر :
- ـ التمييز بين الشعر والنثر .
- ـ النثر الشعري .
- ـ الشعر المنثور وظهور قصيدة النثر إبداعاً ونقداً .
  - أ ـ التمييز بين الشعر والقصيدة .
  - ب ـ هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة ؟
  - ج ـ ماهية قصيدة النثر ومقوّماتها .
  - د ـ حرية قصيدة النثر وحرية شاعرها .

د ـ الرؤية المحدثة إلى الموسيقى الشعرية .

الفصل الثاني
ما هو الشعر ؟

أ ـ تحديد الشعر وتعريفه :

مدخـل :

بمَ يحدّد الشعر ؟ أيُحدّد بلغته ، صياغة وتعبيراً ؟ أم بموضوعه ورؤاه ؟ أم بمحتواه فكراً وعاطفة ؟ أم بصوره ؟ أم بوزنه وموسيقاه ؟ أم بالتأثير الذي يتركه في نفس المتلقي ؟ أم بهذه العناصر مجتمعة ؟ سلسلة من الأَسئلة أجاب عنها النقد اللبناني إجابات انتظمت في اتجاهات نقدية ، منها ما يقتفي خطى النقد العربي القديم ، ومنها ما يمتاح مناهل النقد الأُوروبي باتجاهاته ومذاهبه المتعدّدة .

وعبر رحلة هذا النقد بين الجذور التراثية والروافد الغربية ، تكوّنت اتجاهات هذا النقد وتوزّعت بين محافظة ، تتمسك بالقديم ، وتجمد عنده ، ومحدثة[1] ، تأخذ بالأُسُس النظرية والفلسفية التي أُرسيت عليها المذاهب الأَدبية الأُوروبية من رومنطقية ، ورمزية وواقعية . . . وتدعو للنسج على منوالها في مختلف المجالات الأَدبية ، خصوصاً في الشعر ، دون أن تفقد الأَصالة الإِبداعية .

---

(١) ـ يقصد بالمحدثة ، تلك التي تبنّت أُسساً ومفهومات نقدية ، لا تتفق مع ما جاء في التراث النقدي العربي . أما قيمة هذا التجديد ومدى الإِبداع والأَصالة ، فذلك سيناقش بعد نهاية هذا الباب .

ولقد استفادت الاتجاهات المحدثة ، مما يسّره الواقع السياسي الجديد ، الذي شهدته البلاد العربية بعد الحرب العالمية الأُولى والمتمثّل بالاتصال الوثيق بالغرب .

لذلك ظهرت اتجاهات نظرية في الشعر والنقد بفعل تأثر الشعراء اللبنانيين بالمذاهب الأَدبية الأُوروبية من رومنطيقية ورمزية وواقعية وسريالية. . . خصوصاً المذهبين الأَولين اللذين «ظهرا معاً وتواكبا معاً ، لم يتقدّم أحدهما على الآخر ، ولا كان أحدهما ردّة في وجه الآخر . . بل بَدَوا وكأنهما ردّة على الأَدب المسيطر»[1] .

أما في النقد فقد غصّت السوق الأَدبية بطائفة من النقّاد ، راحت تبشّر بالمذاهب الأُوروبية ، وتعمد إلى قياس الأَدب ووزنه تبعاً لتلك المقاييس الغربية الوافدة[2] .

ولقد شهدت الحياة الأَدبية في البلاد العربية ، بُعيد الحرب العالمية الثانية عدّة ظواهر فيها من المفارقات ما يلفت النظر ، منها :

أ ـ استقبال هذه الحياة ، المذاهب الأَدبية الغربية ، دفعة واحدة ، ضمن سياق زمني واحد ، ووصول متواكب . وذلك بعد أن نضجت معالمها وأُرسيت مبادئها . وأفل نجم بعضها بعدما سطع في منبتها الأَول .

ب ـ تآلف عدد من هذه المذاهب ـ بدل تنافرها ـ لتشكّل ردّة فعل في وجه الأَدب العربي المسيطر .

ج ـ بروز ظاهرة التداخل والمزج بين عدد من هذه المذاهب أبان عملية الإنتاج الأَدبي ، وقد غدت القصيدة العربية لا تخضع خضوعاً كلياً لمذهب أدبي واحد ، وإنما قد تتجاور فيها سمات ، تعود لعدّة مدارس أدبية غربية ، إلى

(١) ـ صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص : ١٩٩ ـ ٢٠٣ .
(٢) ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ١٢٧ ـ ١٤٩ .

جانب سمات تُراثية . ونصيب النقد الأدبي لم يكن مختلفاً عن مثيله في الشعر .

د ـ نتج عن المفارقة الثالثة ، صعوبة رسم حدود واضحة المعالم بين معظم الاتجاهات الأدبية العربية ، شعراً ونثراً . وإن تميّز بعض هذه الاتجاهات بطابع غالب يعود لهذه المدرسة الأدبية الغربية أو لتلك .

في ضوء ما تقدّم وانسجاماً مع موضوع البحث لا بدّ من الوقوف على الرؤية الحديثة التي عكستها الاتجاهات النقدية في لبنان ، في مجال الشعر تحديداً وتعريفاً .

تحديد الشعر :

غلب على النقد اللبناني اتجاه ذو نزعة رومنطيقية ، يرفض تحديد الشعر وتعريفه ، أو إخضاعه للنظريات والمدارس الأدبية . لأن الشعر في منظور هذا الاتجاه «قوة مجهولة» ، تعبّر عن الحياة «التي لا جنسية لها ولا أوضاع ولا حدود» . والنظريات ، وإن صلحت في ميادين السياسة ، فإنها تعيش على هامش الشعر ولا تدرك جوهره ومصدره ، لأنه «جوهر الحياة» التي لا حدود لها ولا تخوم[1] . لذلك تغدو كل محاولة لتقييد الشعر باصطلاحات بيانية أو بمذاهب ونظريات ، مجرّد تناول يمس سياسة الشعر لا طبيعته ، لأن من «الخرق أن نحاول بلغة وضعيّة تحديد لغة ، المجاز ، والكناية ، لغة الروح ، لغة الحسّ الوجداني» . حتى أن الفلسفة ، لا تتسع لتحديد الشعر ، لأن اللجوء إليها «يغني الشك في الشعر نفسه» وهذا الشك الفلسفي يفضي إلى الإقرار بعجز

(١) ـ للمزيد راجع : الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ٩ ، دار الحضارة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٦٢ .
ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ١٥٣ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٦٦ ، ٢٨٨ ـ ٢٨٩ .
ـ ميخائيل نعيمه : مقدمة ديوان الجداول لإيليا أبي ماضي ، ص : ٣ ، نيويورك في ٢١ آب سنة ١٩٢٧ .

الوسائل العلمية ، ويتركنا حيارى ، قاصرين عن النفاذ إلى جوهر تلك القوة المجهولة المسمّاة شعراً[1] . وما تقصر عنه الفلسفة يعجز أمامه علم النفس الذي وإن أنار ناحية من الشعر فإن نواحي عديدة تغيب عنه[2]

إن الخلفية الفلسفية التي دفعت هذا الاتجاه إلى تبنّي هذه الرؤية المجدّدة تعود إلى عاملين مهمين هما :

ـ اطلاع النقّاد على فلسفة الرومنطيقية الغربية التي ضاقت ذرعاً بالقواعد والنظريات الكلاسيكية ، التي تحدّ من حرية الشاعر وتمحو شخصيته .

ـ الثورة على الواقع الحياتي في البلاد العربية ، الذي كان يشهد سيطرة قوية للقديم بعاداته ، وتقاليده وسُننه وأعرافه ، خصوصاً في المجال الأدبي ، إذا كان من الواجب قياس كل عمل أدبي على هذا القديم وقواعده لتُكتب له الحياة والسيرورة .

ولا يخفى الشبه القائم في الموقف المواجهة بين الرومنطيقية والكلاسيكية في الغرب ، وبين النقد الأدبي المجدّد واتجاهات القديم المسيطرة في البلاد العربية عامّة ولبنان خاصّة . ومهما اختلفت مستويات المواجهة ، وتباينت أُسُساً ومبادىء وأطرافاً ، فإن النتائج تتشابه ، نسبياً ، بين ما جرى في أوروبا وما جرى في البلاد العربية ، كما ظهر في ما تقدّم ويزداد الشبه إذا نظرنا إلى موقف النقد العربي إزاء حرية الفن والفنان بعامّة والشعر والشاعر بخاصّة . إذ رأى هذا النقد في الفن طائراً حراً ، يحلّق ساعة يشاء ويهبط إلى الأرض متى يريد ، لا تقيّده أيّة قوة في العالم ، لأنه متى قيّد صار علماً ، ذلك أنه ذوق ينمو بحرية واختيار ، لا يُباع ولا يُشرى . وأهل الفن ، أُناس وهبوا أنفساً بمثابة أوان ، ملأها «الله خمرة علوية» ، مما جعلهم فوق «الشريعة» شاء

---

(١) ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ١٠ ـ ١١ .
(٢) ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص : ١٨٠ ، دار الثقافة ، بيروت ، لا ط ، لا ت .

الآخرون أم أبوا . وهم يحسّون ، ينفعلون ، ثم يعبّرون لينعتقوا من مشاعرهم المكبوتة ، ويغدون بالنهاية أرفع من أن تعلّمهم كيف يخلقون الجميل[1] .

هذا الموقف لا يُخالف مثيله السابق في تحديد الشعر من حيث التأثر ، بالثورة على الواقع العربي المعيش ، وبمبادىء الفلسفة الرومنطيقية الغربية التي دعت إلى تحطيم القيود ، وأعلنت شعار «الحرية في الفن» وأن لا خضوع إلاّ لما تقبله العبقرية . وأن لا حق للنقد الأدبي في أن يُسائل الشاعر «ممَ صُنعت حدود الفن ؟» . لأن الشاعر «لا يعترف بشيء من هذه الجغرافيا المحدودة لعالم الفكر ، ولم يمر بعد من خرائط لطُرُق الفن ، موضحة عليها حدود الممكن وغير الممكن. . .»[2] .

وتتجلّى أوجه اللقاء بين النقد اللبناني والرومنطيقية الوافدة في تشبيه الفن بالطائر المحلّق ، لأن الشاعر الرومنطيقي يلحق في طيرانه بالأثير ، ويستمد مجازاته من التحليق وتكاد كلمة مطلق وانطلاق تتردد في كل بيت من شعره[3] .

حتى إن «ألفرد دو موسيه» ، يُعرّف الرومنطيقية ، «بأنها النجمة التي تبكي ، والريح التي تئن ، والليل الذي يرتعد ، والزهرة التي تبكي ، والريح التي تتضوع ، والطائر الذي يُحلّق. . .»[4] .

---

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة المعرّبة عن الإنكليزية ، ص : ٤٦٧ ـ ٤٦٨ ، ٤٧٠ ، دار صادر ، ودار بيروت ، ١٩٦٤ ، لا ط .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ١٦٣ ـ ١٦٥ ، ٢٦٦ ـ ٢٦٧ ، ٢٧٢ ـ ٢٧٣ .

(٢) ـ V.Hugo: Les orientales, Prèface. (عن محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، ص : ٢٢٩ ـ ٢٣٠ ، دار الثقافة ودار العودة ، ١٩٧٣/٩/١ ، لا ط) .
ـ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ص : ٦٣ ـ ٦٤ .

(٣) ـ إحسان عباس : فن الشعر ، ص : ٤١ .

(٤) ـ عن محمد غلاب : أدباء الرومانتيكية الفرنسية ، ص : ٤ ، في الأدب والنقد رقم ٨ =

وتجدر الإشارة إلى أن رؤية النقد لم تقتصر على هذا الاتجاه الرافض لتحديده وتعريفه ، إنما هناك اتجاهات تجديدية ، تعكس جوانب أُخرى لتلك الرؤية . من هذه الاتجاهات ما رأى إلى القضية من زاوية تحليلية تؤكد صعوبة ، دراسة الشعر الحديث ، المعاصر لأَن هذا الشعر ، قريب العهد منّا «نحيا في صميم حراكه ، وفي سياق تحوله الذي لا يستقر» . ولأَن دراسته تفترض إيقاف حركته الزمنية ، وتجسيده وتحنيطه ، ممّا يفضي إلى فصله عن صيرورته المستمرة ، وجعل القرب منه بعداً حقيقياً ، والكشف عنه علّة في عدم رؤيته بجلاء ووضوح[١] .

ومنها ما اعتمد مبدأ الانطلاق من القواعد والرجوع إليها ، في تحديد الأَدب ودراسته ، انسجاماً مع المنهج الواقعي في النقد الذي يفترض الإهتداء الدائم بقواعد هذا المنهج ومبادئه التي ترتبط بالفلسفة الماركسية وتحولاتها[٢] .

وبالانتقال إلى تعريف الشعر ، يُلاحظ أن النقد اللبناني بمختلف اتجاهاته الرافضة للنظريات والمذاهب ، والداعية إليها ، اعتمد فلسفات ذات أُسُس نظرية تلتقي بأوجه عديدة منها ، مع المدارس الأَدبية الأُوروبية من رومنطيقية ورمزية وواقعية . . .

ولئن شكّل هذا التوجه تناقضاً في الموقف بالنسبة إلى الاتجاهات التي رفضت النظريات والقواعد الأَدبية فإن معتمدها في تخفيف حدّة هذا التناقض ، الاعتقاد بأن الفن وإن كان لا يُحدّد فإنه يحسّ ويدرك بعد مولده[٣] .

= ملتزم الطبع والنشر مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة ، سنة ١٩٥٨ ، لا . ط .

(١) ـ أنطون غطاس كرم . مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ـ عامل الثقافة من كتاب العيد ، ص : ٢٠٣ .

(٢) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٧٧ ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦٨ .

ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ١٣ ـ ١٤ .

(٣) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٦٦ ، ٢٨٨ ، ٢٨٩ .

تعريف الشعر :

لا تتضح حَدَاثة رؤية هذا النقد إلى الشعر ، تحديداً وتعريفاً ، إلاّ في ضوء التعرف برؤية النقد العربي القديم إلى القضية عينها ، لأن هذا النقد يمثّل خلفية النقد اللبناني التُراثية .

يظهر في سياق البحث عن رؤية النقد القديم ، أنّه توقف في تحديد الشعر وتعريفه على العناصر المكونة له ، فإذا هي : «اللفظ والوزن والمعنى والقافية» . ورأى أن هذه العناصر تتطلب وجود نيّة مسبقة ، عند الشاعر ، ترمي إلى إخراج تلك العناصر شعراً ، «لأن من الكلام موزوناً مقفّى وليس بشعر ، لعدم توفر القصد والنيّة»[1] .

ولقد شارك العروضيون والبلاغيون وعلماء المعاني والنقّاد من العرب ، مشاركة فعّالة في إبراز قيمة هذه العناصر ، ونوعية كل منها ، وممّا أجمعوا عليه أن الوزن أعظم أركان الشعر ، والقافية شريكة الوزن «في الاختصاص بالشعر» وبالتالي «لا يُسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[2] .

لكن هذا الإجماع ، لم يبخس دور بقية العناصر حقها خصوصاً أن الشعر في رأي العديد من العلماء والنقّاد العرب «ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة ، والتشبيه الواقع ، وما سوى ذلك ، فإنما لقائله فضل الوزن»[3] .

إذاً الوزن والقافية ضروريان في الشعر ، لكنهما ليسا بكافيين في منظور النقد العربي القديم .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا النقد ، رأى ، أن الشاعر ، سُمي شاعراً ،

---

(١) ـ ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص : ١١٩ ـ ١٢٠ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ١٣٤ ـ ١٥١ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ١٢٢ .

«لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[1] . وبدل أن يفصل الكلام على حال التفرّد بالشعور ـ هذه ـ ويربطها بالذات أو النفس لدى الشاعر ليجعلها مصدراً للشعر ، فإن النقد العربي أعاد تلك الحالة الشعورية إلى القدرة على الصياغة الفنية من حيث توليد المعاني واختراعها ، واستحسان اللفظ وابتداعه ، ومعرفة مواطن الإيجاز والمساواة والأطناب لفظاً ومعنى ، وتصريف المعاني ، وفي رأيه مَن لم يمتلك تلك القدرة كان لقب الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس هذا بفضل مع التقصير[2] .

وتتكثّف مجمل الآراء السابقة في تعريف ابن خلدون الذي يقول أن «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة ، والأوصاف ، المفصّل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة. . .»[3] .

ولئن اشترك هذا التعريف مع الآراء السابقة في أكثر من مظهر فإنه يضيف المظاهر التالية : .

أ ـ تأكيد وحدتي الوزن والروي[4] .

ب ـ الإشارة إلى استقلالية الجزء المتفق وزناً وروياً مع غيره وذلك في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده . والجزء هنا ليس سوى البيت الشعري .

---

(١) و (٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص : ١١٦ .

(٣) ـ مقدمة ابن خلدون ، ص : ٥٧٣ ، الفصل السادس والأربعون .

(٤) ـ الروي هو أحد حروف القافية الأساسية ويتم تمييزه من القافية بما يلي :

القافية هي كناية عن مجموعة حركات وسكنات تبدأ بآخر متحرّك في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع الحرف المتحرّك الذي قبله ، بينما الروي هو حرف القافية ، الذي «يقع عليه الإعراب ، وتُبنى عليه القصيدة ، فيكرر في كل بيت. . .» .

للمزيد راجع : ابن رشيق : العمدة ، ج ١ : ص : ١٥١ ـ ١٥٤ .

ـ عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية ، ص : ١٣٤ ـ ١٣٨ ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، سنة ١٩٦٧ .

ج ـ إلزام الشعراء بمجاراة أساليب العرب القديمة في ما يعود لفنّهم .

يتضح في ما تقدّم أن الكلام على حدّ الشعر وتعريفه ، لم يصل إلى الكشف عن هذا الفن ، ماهيّة وجوهراً ، ولم يُحدّد مصادره ، وأُصوله وصلاته بالذات البشرية سواء بالنسبة لمنتجة أو لمتلقيه .

وجل ما توقفت عليه الآراء ـ ما خلا الوزن والقافية ـ ينطبق على الشعر والنثر ولا يفيد شيئاً في تعريف الفن الأول وتمييزه من الثاني ، خصوصاً أن صحة الوزن والقافية قد يعطيان كلاماً منظوماً ولكنه ليس بشعر ، كما أنه بالإمكان توفير هذين العنصرين في النثر .

بعد الوقوف على رؤية النقد العربي القديم إلى الشعر تحديداً وتعريفاً نصل إلى تفصيل الكلام على رؤية النقد اللبناني الحديثة إلى هذه القضية .

وإن عرّف هذا النقد الشعر من حيث ماهيته وعناصره وأُصوله ومصادره وأثره في النفس فإنه لم ينسّق جميع هذه المفهومات ضمن تصوّر كلّي متكامل ، وقلّما توقّف عند البحث التحليلي لكل مفهوم على حدة .

ولتسهيل معالجة القضية المطروحة يمكن إرجاع الرؤية النقدية إلى ثلاثة اتجاهات ، هي :

١ ـ اتجاه ذو طابع رومنطيقي غالب .
٢ ـ اتجاه يأخذ بالمذهب الرمزي .
٣ ـ اتجاه انتقائي له طابع أيديولوجي بارز .

وقبل تناول هذه الاتجاهات ، يجدر القول إنها تبلورت في ضوء اقتفاء النقّاد اللبنانيين ، للمذاهب والمدارس الأدبية الآتية من الغرب والعالم ، واعتماد ما أقرّته من مفهومات فلسفية واجتماعية وفنية تتصل بالعطاء الأدبي شعراً ونقداً . وعدم تنكر هؤلاء النقّاد للتراث العربي القديم .

أمّا هؤلاء النقّاد فيمكن توزيعهم فئتين :

ـ **الأُولى** : قوامها ، الشعراء ـ النقّاد الذين جمعوا في آن واحد بين العطاء الشعري والمشاركة في بلورة المذاهب الأَدبية الوافدة ، وإرساء مبادئها النظرية ـ .

ـ **الثانية** : تشمل الأُدباء النقّاد ، الذين لم يكتبوا الشعر وإن كتبوه ، لم ينبغوا فيه ، لكنهم طرقوا أبواب الفنون الأُخرى ولم يكن النقد الأَدبي ميدانهم الوحيد[1] .

والآن نصل إلى رصد رؤية الاتجاهات التي سبق تحديدها :

١ ـ الاتجاه الرومنطيقي :

إن الشعر في منظور هذا الاتجاه «روح» تُستمد من تنهدة تكفكف دموع الحزانى ، و «أشباح» تُساكن النفس وتقتات من القلب ، وترد معين الانفعالات[2] . و «عاطفة» تمد الشعر بكثير من الفرح والأَلم والدهشة وتتآزر مع «الفكرة» لتخطوا معاً خطوة تُناجيان من خللها الخفي غير المدرك وتحيلان المعروف ، جسراً ، تعبران عليه لجعل المجهول معلوماً[3] .

والشعر ـ أيضاً ـ «حكمة تسحر القلب ، والحكمة شعر يترنّم بأناشيد الفكر» لكن هذا الفكر لا يقصد لذاته في الشعر ، لأَن الشعر ليس رأياً تؤديه الأَلفاظ بل هو أُنشودة تنبعث من جرح راعف أو فم باسم[4] وبالتالي فهو كائن

---

(١) ـ لأَخذ فكرة واضحة عن الأُدباء اللبنانيين ، شعراء وكتّاباً راجع : وليم الخازن ونبيه اليان ، كتب وأُدباء المكتبة العصرية ، صيدا ـ بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٠ .

(٢) ـ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ، ص : ٢٨٧ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥٠ .

ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة المعرّبة ، ص : ١٦٣ .

ـ جبران خليل جبران : مقدمة ديوان «تذكار الماضي» ديوان أبي ماضي ص : ٩٣ دار العودة ، بيروت ، لا . ط . لا . ث .

(٤) ـ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة المعرّبة ، ص : ١٦٣ ـ ١٦٤ . =

حي تحتشد فيه الطبيعة والحياة»[1] ولئن اتسمت هذه الآراء بالانفعال والغموض ، والاسترسال في الخيال فإنها تُظهر أن الشعر عاطفة وفكر يعكسان رؤيا قادرة على فض سر المجهول ، وتمكين الطبيعة من أن تخطو نحو الأبدية والخلود[2] .

ولقد توقف هذا الاتجاه عند عناصر الشعر ، حيث رآها كناية عن «أمواج» من العقل والتصور ، تولدها الحياة ويدفعها الشعور ، ويكمن وراء كل موجة دافع من «الحسّ والبيان» ، يلونها كمّاً وكيفاً ، ويمدها بقالب تعبيري خاص ، يستمد خصوصيته من ذوق الشاعر وطاقاته الفنية»[3] .

وتتبلور هذه العناصر أكثر مع أبي شبكة الذي يراها مكوّنة من فكر وعاطفة وموسيقى وصورة . ولا يحسن الشعر إلاّ إذا تساوت هذه العناصر ما بينها ، أهمية وضرورة ، بحيث لا «تنحط الفكرة عن الصورة أو الصورة عن الفكرة»[4] .

ويوثق النقد الأدبي الروابط بين الذات البشرية والطبيعة والحياة من خلل الشعر الجيّد الذي لا يكون إلاّ باتحاد «ذات الشاعر بالأشياء يخرجها من عنده»[5] خصوصاً أن هذا الفن «حلم يقظة» يفرض على صاحبه أن يمتلك عيناً ترى وقلباً يحسّ وأُذُناً تسترقّ وعقلاً يحلم ، وأن يوجه هذه الحواس ناحية نفسه الصارخة وقلبه المعول[6] .

= ـ الياس أبو شبكة : غلواء العهد الثالث ، عن سامي ج. خوري والياس رحيّم : الياس أبوشبكة في غلواء ـ دراسة وديوان ، ص : ١٠٩ ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧٠ ، لا. ط .

(١) ـ الياس أبو شبكة : مقدّم أفاعي الفردوس ، ص : ٩ .

(٢) ـ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة المعرّبة ، ص : ١٩٩ .

(٣) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٤٥ .

(٤) ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ١٣ ـ ١٥ ، ١٩ ـ ٢٠ .

(٥) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٣٤ .

(٦) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٧٩ .

ونصادف التحليل ومنهجيته التي تربط الأسباب بالنتائج ، هذه الوقفة أنجزها ميخائيل نعيمه في «غرباله» حيث طرح على نفسه سؤالاً حول ماهيّة الشعر بعنوان ما الشعر ؟

الأول : عرّفه من حيث تراكيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه .

الثاني : رآه قوة حيوية مبدعة ، مندفعة إلى الأمام .

أما نعيمه فإنه يرى ضرورة إدماج الاتجاهين في سبيل تعريف متكامل ، ويضيف أن الشعر تعبير عن معاناة الإنسان وتجربته مع قوى الحياة من خير وشر ، وتفاؤل وتشاؤم ، وحق وباطل ، وروح ومادة وسعادة وشقاء وبالإجمال الشعر ، «هو الحياة باكية وضاحكة ، وناطقة وصامتة ، ومولولة ومهلّلة ، وشاكية ومسبّحة ، ومقبلة ومدبرة»[1] .

ولم يفته الحديث عن ولادة الشعر وكينونته اللتين تتمثلان باستيقاظ العواطف والأفكار في نفس الشاعر ، وارتدائها عبارة جميلة التركيب ، موسيقية الرنّة . ممّا يجعل الشعر لغة النفس والشاعر ترجمانها ، يعبّر من خلل ترجمته عن حاجاته وحالاته ويرسم السُبُل لإدراك هدفه وغاية وجوده[2] .

أما مصدر الشعر عنده فهو واحد لا يتجزأ ولا يُقاس ولا يتنوّع . وحدة هذا المصدر وتماسكه نابعان من كونهما يتضوعان من الحياة التي ليس الشعر إلاّ «نسمة» من نسماتها التي تعكس عوامل الوجود الكامنة ، داخل الإنسان «في الكلام المنظوم الذي يُطالعه»[3] .

---

(١) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ٧٦ ـ ٧٧ ، ١١٢ ، ١٢٧ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١١٥ ـ ١٢٤ .
ـ ميخائيل نعيمه : دروب ، ص : ٥٢ ، مؤسسة نوفل للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٧١ .

(٣) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٢٧ ـ ١٢٩ .

لذلك يرى أن مقومات الشعر هي «الرسم الجديد والفكر المبتكر والعاطفة الحية»[1] .

وينتهي إلى رفض حسبان العمل الفني «عملية علمية» لأنه عمل نفسي معقّد ، «يعصى على العلم وقوانينه ، ونظرياته وليس البحث عن تكوينه ، ونموّه ، في نفس الفنّان ، ثم عن ولادته غير ضرب من الرجم بالغيب»[2] .

إن رفض نعيمه الأخير لم يمنعه من تداول الرأي ومناقشة مفهومات الشعر كما أسلفنا ، وليست الخلفية الفلسفية التي صدرت عنها آراء هذا الاتجاه بعيدة من المدرسة الرومنطيقية الأُوروبية التي تقوم على فلسفة العاطفة وتُعنى بالفرد في آماله ونزعاته وتحصر غالبية همّها في الكشف عن النواحي الذاتية .

وما رؤية الشعر على أنه «عاطفة وفن»[3] وما تُظهره هذه الرؤية من تركيز على العاطفة كعنصر مهم وأساسي يُعادل في الشعر الناحية الفنية في منظور النقد العربي سوى انعكاس للرؤية الرومنطيقية الغربية التي تعدّ الشعر الجيّد انسياباً «تلقائياً للمشاعر القوية»[4] وتعبيراً عن شخصية صاحبه وعن الحياة ، عبر تجارب ذاتية يحياها الشاعر ، وانفعال يحسّ به فيوصله إلى السامع والقارىء ، خصوصاً أن الدوافع النفسية هي في أساس كل فن ، بفعل تحديدها الأُطر التي تتطور وتنمو داخلها الاستجابات المُثارة بجملة مُنبهات أبرزها في الشعر ؛

---

(١) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، الغربال ، ص : ١٥٠ .
ـ ميخائيل نعيمه : زاد المعاد ، ص : ٥٤ ـ ٥٥ ، مؤسسة نوفل ، ط ٨ بيروت ٩٧٩ .

(٢) ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ٢١٥ ، مؤسسة نوفل ، بيروت ـ لبنان ، سنة ١٩٧٢ ، لا . ط .

(٣) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٨٠ .

(٤) ـ للمزيد راجع : التعريف لورد زورث الإنكليزي :
ـ محمود الربيعي : في نقد الشعر ، ص : ٩٤ .
ـ إحسان عباس : فن الشعر ، ص : ٢٨ .
ـ محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، ص : ١٩٧ ـ ١٩٨ .

الإيقاع ، الوزن والنغمة الموسيقية[1] .

ولئن حدّد النقد الأُوروبي الحديث الأَدب بأنه «صياغة فنية لتجربة بشرية» فإن هذا التحديد يجد صداه العميق في النقد اللبناني خصوصاً في وقفة ميخائيل نعيمة التي سبق عرضها[2] .

٢ ـ الاتجاه الرمزي :

يأتي في طليعة أعلام هذا الاتجاه الشاعر ـ الناقد سعيد عقل الذي أضاف إلى استيحائه وسائل الأَداء الرمزي في فنّه الشعري ، محاولة تقرير هذه الوسائل وفلسفتها ، حيث حذا حذو روّاد المذاهب والاتجاهات الأَدبية ، من خلل التمهيد لها بنقد يشرح معالمها وخصائصها الفنية . وأعلن عقل في محاولته هذه أن الذين استلهمهم من العلماء والشعراء الغربيين ، واستند إليهم في دعم خواطره وآرائه ، هم «أكثر من أن يُذكروا»[3] إن نظرة إلى آرائه النقدية حول فكرة الجمال ومفهوم الشعر وأدواته وعناصره تؤكد التقاءه مع منظري المذهب الرمزي لدرجة تصل إلى حد المُحاكاة ، إلاّ أن هذا الشاعر الناقد تمثّل ما أخذ ، وأخرجه بعد أن أضفى عليه فيضاً من انفعاله وحماسته «حتى كأن ما أورده صادر عنه»[4] .

في ضوء ما تقدّم تبرز حَدَاثة الرؤية النقدية لسعيد عقل قياساً على المخزون التُراثي العربي .

---

(١) ـ هناك تعريف غربي أشمل للأدب قوامه أن الأدب «هو كافّة الآثار اللغوية التي تُثير فينا بفعل خصائص صياغتها إنفعالات عاطفية وإحساسات جمالية وصوراً خيالية» .
للمزيد راجع : محمد مندور : الأَدب ومذاهبه ، ص : ٧ ـ ١٢ .

(٢) ـ انظر ، ص : ١٠٠ ـ ١٠١ ، من هذا البحث .

(٣) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ١٣ ، المكتب التجاري ، بيروت ، ط ١٩٦٠/٢ .

(٤) ـ للمزيد راجع :
ـ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في شعرنا المعاصر ، ص : ٢٠٨ وما بعدها .
ـ أنطون غطّاس كرم : الرمزية والأَدب العربي الحديث : ص : ١٥٣ .
دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٩٤٩ .

أما مفهوم الشعر عنده فهو «حالة من لا وعيٍ فوق الوصف لا تُشرح ، جوهرها أشبه بالموسيقى ، بها يتحد الشاعر مع الأزلي من حقائق هذا الكون المهيب»[1] .

ويعصى الشعر على الوعي ، بينما النثر لا يقع إلاّ في إطار هذه الحالة .

وبالتالي يجعل عقل اللاوعي منبع الحالة الشعرية ومدخلها ، والممهّد للإبداع ويقول « . . . قبل إبداعي الشعر ، بل في ذروة إبداعي ، لا أكون واعياً في ذاتي ولا واحداً من الأشياء والواضحة . . . » ويستند في هذا الاستنتاج إلى ما جاء عند «هنري بوانكاره» من أن «لا أثر فكرياً ذا قيمة رياضياً أم سياسياً ، موسيقياً أم شعرياً يحقّق في الضوء»[2] المنطقي ، ضوء الوعي .

إن المبالغة المسرفة عند عقل في التركيز على أهمية «اللاوعي» ودوره المعطي في العمل الشعري ، ليست إلاّ انعكاساً ، لما دعا إليه الرمزيون الغربيون ومارسوه ، وبخاصة «رامبو» ، الذي ملأ قصائده بخليط «من الهواجس والأحلام ، وذكريات الطفولة ، والرؤى السكرى وكل سقط اللاشعور»[3] .

وقضية تعطيل الوعي وإبطال المدارك العقلية لسلوك سُبُل الإلهام والإبداع ، دعوة قديمة ، حتى قبل المذهب الرمزي ، دعا إليها الفيلسوف اليوناني سقراط خلل تعريفه الشاعر ، قائلاً : «الشاعر ضوء ، شيء مجنّح ، مقدّس وهو لا يُبدع ما لا يُلهم ويفقد وعيه ، ويبطل فيه عمل العقل»[4] .

ولا يقتصر دور اللاوعي عنده على عملية الإبداع الشعري بل إنه يرى تلك الحالة عاملاً أساسياً يوفّر أفضل الظروف النفسية ، لتذوّق الشعر من المتلقي

---

(١) ـ سعيد عقل ، مقدمة المجدلية : ص : ٢٨ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٧ .

(٣) ـ للمزيد راجع : محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في شعرنا المعاصر ، ص : ٢٠٩ ـ ٢١٠ .

(٤) ـ من محاورة أيون لأفلاطون عن : والاس فاولي : عصر السريالية ، ص : ١١ ، ترجمة خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، لا ط سنة ١٩٨٠ .

لأن القصيدة وإن كانت «أداة نقل للحالة الشعرية» فإنها تتكوّن من «مجموع إيحائي» ، ولا يمكن تذوّقها إلاّ عبر تعطيل وعي المتذوق بتعددية أصواتها المنبعثة من ذلك المجموع الإيحائي ، إذ «يتكوّن في لا وعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهراً وشكل جوهر»[1] .

يتضح أن سعيد عقل يُسرف في تنميط دور اللاوعي ، علماً أن العمل العقلي ليس عقبة في وجه العمل الشعري شريطة ألاّ يقصد لذاته ، كما أن تعطيل الوعي في عملية تذوّق الشعر ليس إلاّ عملاً إرادياً يتطلب الجهد والتخطيط العقليين .

وهل إبداع الشعر ، يتم في حالة اللاوعي الكلي ؟ بعيداً من أي جهد وعمل إرادي . هذا ما لا يقرّه في مقدّمة ديوان ميشال طراد «جلنار» حيث يقول «لا وجود لأية شرارة جمال إلاّ ووراءها عمر من التحضير والكد»[2] .

إذاً أيكون تحضير وكدّ بلا إرادة ووعي ؟

وكما أعدنا دور «اللاوعي» عنده في عملية الإبداع الشعري إلى المذهب الرمزي كذلك بالإمكان إعادة دور هذه الحالة في تذوق القصيدة من المتلقي إلى المصدر نفسه ، خصوصاً أن الرمزيين أقرّوا ضرورة «إذهال القارىء» ، وتقديم نشوة القصيدة إليه عبر الإيحاء تدريجياً «بالشيء ليبرز الحالة أو على العكس يختار شيئاً ويستخلص منه الحالة بسلسلة من التفسيرات»[3] .

وتتضح معالم اقتفاء سعيد عقل لخطى الرمزيين في هذه القضية حين يرد عملية تعطيل الوعي «بالإيحاء» أو كما يسميّه بلغة الموسيقى التعددية الصوتية

---

(1) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ٣٧ ـ ٣٨ .

(2) ـ سعيد عقل : مقدمة ديوان «جلنار» لميشال طراد ، ص : (ك) دار النهار للنشر ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٧٨ .

(3) ـ هنري بير : الأدب الرمزي ، ص : ٣٩ ، ٤٥ ، ترجمة هنري زغيب سلسلة زدني علماً . منشورات عويدات ـ بيروت ، باريس ، ط ١ ، سنة ١٩٨١ .

إلى أقوال «برغسون» من أن غرض الفن تنويم «القوى العاملة أو بالأحرى الصامدة من شخصيتنا ويذهب بنا هكذا إلى حالة انقياد تام»(١) .

إذاً الشعر عنده «حالة» لا توصف ولا تُحدد ، مظهرها الطبيعي أشبه بالموسيقى ، ورأس حالاتها اللاوعي . أما دوره فيتجلّى في محاولة اكتشاف عوالم مختلفة من فلك ولاهوت ، ورياضيات وموسيقى ، والتأليف بين هذه العوالم بعد أن تُضاف إليه «حرارة الجسد الموحية»(٢) ويزداد في رأي عقل ، الإحساس بالتآلف مع الكون ومواجهة الأزلي من الحقائق أبّان عملية الإبداع وبعدها(٣) . إن علاقة الشعر والشاعر بالكون والمطلق كما يفترضها تكمن في أساس مبادىء الرمزيين النربيين الذين دعوا لإقامة «العلاقة الحميمة بين الشعر والكون(٤) ، وصرخوا بأعلى أصواتهم «نحن الذين خلقوا الكون»(٥) . ورأوا في الشاعر «ظاهرة مجهولة تستيقظ في وقتها داخل الروح الكونية»(٦) . وفي الشعر تعبيراً «باللغة الإنسانية المحمولة إلى نمطها الأساسي من المعنى السحري لمفاهيم الوجود ، من هنا إنه (أي الشعر) يمنح حياتنا الصدق والأصالة ويكوّن في حياتنا الرعشة الروحية الوحيدة»(٧) .

وتتجلّى أوجه اللقاء في أوضح صورها بين «عقل» و «بول ڤاليري» عبر الإشارة إلى العوالم من فلك ولاهوت ورياضيات وموسيقى.. لأن الشاعر الفرنسي أكمل ما كان بدأه الرمزيون ، من إغناء الشعر من طريق الموسيقى

---

(١) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ص : ٣٢ .
(٢) ـ سعيد عقل : الحكمة سنة ١٩٥٧ ، عدد آب ، ص : ٥١ ، عن مُناف منصور مدخل إلى الأدب المقارن ، ص : ٢٠٤ .
(٣) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ٢٦ ـ ٢٧ ، ٣٨ ـ ٣٩ .
(٤) ـ «ملارمة» عن هنري بير : الأدب الرمزي ، ص : ٤٢ .
(٥) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥٨ ـ ٥٩ .
(٦) ـ «رامبو» عن المصدر نفسه ، ص : ٢٨ .
(٧) ـ «ملارمة» عن المصدر نفسه ، ص : ٤٤ ـ ٤٥ .
ـ ر. م. البيرييس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص : ١٣٠ .

بزيادة ربطه بنشاطات مبدعة تتصل بالفكر الإنساني كالهندسة المعمارية أو الرقص[١]...

ولئن قَصَرَ الشعر على سُراة القوم والطبقة المصطفاة[٢] . ورأى فيه سُبُلاً لإقامة صلة بين الله والشاعر لأَن هذا الأَخير بوساطة «...الكدح الأَبجدي يُزامل الله في برء الجمال» ، ويعطي شعراً واجب الوجود كأنه القضاء والقدر[٣] . فإنه يلتقي في هذه الرؤية إلى حدّ المحاكاة مع أقطاب الرمزية الغربية الذين حسبوا «أن الشعر موجود للنخبة في مجتمع يعرف الأُبهة»[٤] وأكّدوا أن «الآلهة هي التي تعطينا البيت الأَول من الشعر»[٥] إن سعيد عقل أسرف في موقفه حتى أنه جعل الشاعر يُشارك الله في عملية خلق الجمال وتجسيده .

ولعقل موقف متميّز من مقومات الشعر وعناصره إذ يرى ، انسجاماً مع مفهومه للشعر ، أن الفكرة والصورة والعاطفة عناصر نثرية للوعي ، لا شأن لها في الشعر لأَنها تفضي إلى «نثر الحالة الشعرية» والتعبير الباهت المخفّف عن هذه الحالة مما يقربها «من أذهان الذواقة المحدود»[٦] . ولا يقصرها على نخبة القوم وسراتهم[٧] .

ويتحدث عن تجربته مع هذه العناصر قبل الإبداع وفي أثنائه وبعده فيؤكد

---

(١) ـ ر.م. البيريس الاتجاهات الأدبية الجدية ، ص: ١٥٠ ـ ١٥١ .

(٢) ـ سعيد عقل : مقدّمة المجدلية : ص : ٢١ .

(٣) ـ سعيد عقل : كأس لخمر ، ص : ١٥٩ ، المكتب التجاري ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦١ .

(٤) ـ «ملارمة» . عن هنري بير : الأدب الرمزي ، ص : ٣٩ .

(٥) ـ «فاليري» عن المصدر نفسه ، ص : ١١ .

(٦) ـ سعيد عقل : كيف أفهم الشعر محاضرة من كتاب «الفنون الأدبية» ص : ٣٠ ـ ٣١ ، الجامعة الأَميركية ، بيروت ، سنة ١٩٣٧ ، هذه المحاضرة عدّلها عقل تعديلاً طفيفاً وجعلها مقدّمة للمجدلية. للمزيد راجع المقدمة نفسها، ص: ١٩ .

(٧) ـ سعيد عقل : مقدّمة المجدلية ، ص : ٢١ .

أن ما يسيطر عليه قبل الإبداع هو نغم القصيدة ، وفي منظوره لم ينثنِ عن العمل الشعري البهيّ ، إلاّ حين يفتقد هذا النغْم وتطغى عليه العناصر النثرية لأَن «الشاعر في ذروة إبداعه لا تخامره أفكار أو صور أو عواطف ، ولم يستثنِ العاطفة التي عدّها «صنم النظامين الأَفذاذ» ونفى عنها تأدية أي دور في الشعر»[1] .

وتخف حدّة هذا الموقف الرافض لإقامة صلة بين الشعر وما سُمي بالعناصر النثرية عنده ، خصوصاً بعد توقف حالة الإبداع ، ويرى أن الشعر حلم[2] ، وقدر[3] ، ومعنى ، «لكن هذا المعنى مغمور بضباب عجيب يُهيء لك الجو ، حتى إذا ما جاء المعنى ثبّتك فيه»[4] .

وفي حديث له عن عالم الفن يؤكد أن ليس في هذا العالم معنى ومبنى ، أو كنه وشكل ، إلاّ عند البحث وتقريب المشكلات من الفهم ، وأن هذين العنصرين لا انفصال بينهما في الواقع أو الحياة الفنية وليست علاقتهما علاقة روح تدخل جثة أو جثة تنتظر روحاً تدخلها ، ويتهم عقل مَن يقول بوجود فكرة منفصلة عن أدوات ، التعبير بجهل ألف باء الفن[5] .

يظهر في ضوء ما تقدّم أن سعيد عقل لا ينفي وجود الأَفكار والمعاني في الشعر كما أنه لا يهمل «العاطفة» إهمالاً كلياً حيث أن الشعر يقوم على عمادين ، التحسسات التي تغمر الشاعر أمام منظر ، أو مرور خاطر ، ثم إخراج هذه التحسسات إلى الناس»[6] ويشترط ألاّ تقوى العاطفة كي لا تفسد

---

(١) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية، ص : ٢٦ ، ٢٨ .

(٢) ـ «إن الحلم هو معرفة «كما يقول فاليري عن هنري بير : الأَدب الرمزي ص : ١١ .

(٣) ـ سعيد عقل : كأس لخمر ، ص : ٥١ وما بعدها .

(٤) ـ سعيد عقل : المشرق ، عدد١ ، ص : ٣٦ ، عن مناف منصور مدخل إلى الأَدب المقارن ، ص : ٢٢٨ .

(٥) ـ سعيد عقل : مقدّمة جلنار ، ص : ك ـ ل .

(٦) ـ سعيد عقل : المشرق ، سنة ١٩٣٥ عدد ١١ ص : ٣٢ ، عن مناف منصور مدخل إلى الأَدب المقارن ، ص : ٢٢٤ .

الشعر[١] . لأن مهمة الشاعر جعل الآخرين مغمورين بحالته بدل إفهامهم هذه الحالة[٢] .

وفي حال تلمس شبه بين رؤية عقل إلى هذه القضية ورؤية الرمزيين الغربيين لها نهتدي إلى ذلك بسهولة لأن الرمزيين رأوا أن العمل الشعري هو «استنفاد للموضوع والصورة واللفظ داخل عملية الخلق الفني حتى لا يبقى سوى الفكرة مجردة»[٣] وهو ضرب من الإيحاء والعدوى العاطفية وليس نقلاً للمشاعر والأفكار من طريق الدلالة الوصفية المحدودة[٤] .

حتى بيان «مورياس» عن الرمزية يؤكد أن للشعر موضوعات من صور وأفكار وعواطف ، وهذه الموضوعات «ليست إلاّ الظواهر المحسوسة الهادفة إلى تمثيل تجانساتها السرية مع الأفكار الأولية[٥] .

ويرجّح «ملارمة» امتزاج الشعر «بالفكر وبالإيحاءات الخارجية امتزاجاً لا يقبل الانفصام وبه نُنشىء»[٦] ، يُوازن هذا الترجيح بين كفّة الأفكار والإيحاءات الإيقاعية ، ويلتقي مع الرأي القائل بأن «الرمزية من حيث هي عقيدة جمالية تحتمل التحقيق الرمزي لحلم فني من أفكار وأُطُر. . .»[٧] ، شريطة ألاّ تبلغ «درجة اكتناه الفكرة في ذاتها. . . لأن الظاهرات الحسيّة لا تتجسد في نفسها بل

---

(١) ـ سعيد عقل : كيف أفهم الشعر من كتاب الفنون الأدبية ، ص : ٣٠ .
(٢) ـ سعيد عقل : المشرق ، ١٩٣٥ ، عدد ١ ص : ٣٦ ، عن مناف منصور مدخل إلى الأدب المقارن ، ص : ٢٢٨ .
(٣) ـ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في شعرنا المعاصر ، ص : ٢١٠ ـ ٢١١ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥ .
(٥) ـ موريـاس : بيان الرمزية ، الفيغارو ، ١٨ أيلول ١٨٨٦ ، عن ر.م. البيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص : ١٣٠ ـ ١٣١ .
(٦) ـ «ملارمة» عن أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص ٨٤ .
(٧) ـ موريـاس : بيان الرمزية ، الفيغارو ، ١٨ أيلول ، ١٨٨٦ .
عن هنري بير : الأدب الرمزي ، ص : ٦٠ .

هي ملموسة تبرز أهميتها في خلفياتها الأُولى»[1] .

ويبالغ بعض الرمزيين في ربط ما سُمي العناصر النثرية خصوصاً الأفكار والمعاني منها بالشعر حين يقرون «الشعر هو العلم نفسه ، إنما في مرحلته البدائية»[2] .

في ضوء ما تقدّم تتضح الفلسفة النظرية التي امتاح سعيد عقل من معينها ، وحاول جاهداً أن يتمثل مفهومات هذه الفلسفة وأن يبدع في توسيع مبادئها .

ولئن فاته غالباً الإبداع في التنظير وفي بلورة المفهومات الرمزية بما يفارق ما جاء عند أعلامها الغربيين فإنه أضاف إلى النقد العربي آراء حديثة ، لم تخل أحياناً من مظاهر إبداعية . وأعطى نتاجاً شعرياً غنياً بالإبداع والتجديد مع تمثله والتزامه بأُسُس المدرسة الرمزية ومبادئها[3] .

ويمثّل وجهاً آخر من هذا الاتجاه شاعر ـ ناقد ـ هو صلاح لبكي .

ولئن حاول هذا الشاعر أن لا يستنّ لنفسه نهجاً محدّداً في الشعر ، وأن يبتعد من قمم النظريات[4] . وأن يقول قولاً صريحاً «لا أؤمن بالنظريات الشعرية ، وإني لا أتبع في النظم خطة معينة ، ولا أخضع لقواعد موضوعة ومحدّدة ، والشعر يكون جميلاً إذا كان مغموراً بطراوة البداهة»[5] . فإنه ترك

---

(١) ـ هنري بير : الأدب الرمزي ، ص : ٦٠ .
(٢) ـ «سان بول رو» عن المصدر نفسه : ص : ٦١ .
(٣) ـ لمعرفة مدى التزام سعيد عقل بالمبادىء الرمزية في عطائه الشعري راجع :
ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث : ص : ١٥٧ ـ ١٧٣ .
ـ مناف منصور : مدخل إلى الأدب المقارن ، ص : ٢٠١ ـ ٢٤٧ .
ـ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في شعرنا المعاصر : ص : ٢١٢ ـ ٢٢٨ .
ـ عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص : ١٩٤ ـ ١٩٧ .
(٤) ـ فؤاد كنعان : مقدّمة لبنان الشاعر ، لصلاح لبكي ، ص : ١١ .
(٥) ـ صلاح لبكي : المكشوف السنة الخامسة ١٩٣٩ ، العدد ١٨٨ ، ص : ٤ .

لنفسه حرية استلهام كل ما يرضي ذوقه وذاته سواء كان عند الرمزيين أو عند الرومنطيقيين أو عند غيرهم. . . ومن هنا فإن نظرته إلى مفهوم الشعر تلتقي مع نظرة الرمزيين وتفترق عنها في آن ، حين يرى «الشعر حكاية عقل يغفو وحاضر يموت على نغم يرف هناك ، حكاية اتساع الحياة في مواكب من الصور والأخيلة والأحلام والعواطف»[1] .

ويقف صلاح لبكي الموقف عينه من خلل إشارته إلى «أن هنالك حالة شعرية. . تتعطّل معها إلى حد ما القوى المدركة الواعية. . . حالة انعتاق النفس من كل المشاكل الدنيا. . .»[2] ومن ثم يبتعد لبكي من الرمزيين عامّة ومن مبالغات سعيد عقل خاصة في النظر إلى ما أسماه هذا الأخير بعناصر النثر ، حين يؤكد أن الشعر يعتمد أولاً الصور ويتوجه إلى الخيال لا إلى العقل . لأن مبعث الشعرية وقوامها صور الخيال لا الفكر والمعاني ، وإن الصور «حالات نفسية حقيقية واقعية تطيق الإنفراد عن اللفظ إلى حد أن الصعوبة ليست في عزلها عنه بل في إيجاد الكلام للتعبير عنها»[3] .

ويخشى أيضاً على الشعر من برودة العاطفة وتجميدها والشاعر الذي يُخمد عاطفته يتخلّى عن أبلغ وسائله لأن القصيدة الرائعة هي التي تجمع بين قوة الخيال وغلّتها الرائعة ، وجليل التفكير وإشراق العاطفة[4] .

ويرفض ما أقدم عليه الرمزيون من حصر العنصر الشعري بموسيقى الأبيات ، ويرى في هذا الحصر تجنياً على الشعر ، وامتهاناً له ، وجعله«زرياً في الفنون بل فرعاً لها»[5] . ويضيف لبكي قائلاً : «إذا كانت موسيقى الألفاظ

(١) ـ صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص : ٥٠ ـ ٥١ .
(٢) ـ المصدر نفسه : ص : ٥١ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥٣ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥٦ ـ ٥٧ .
(٥) ـ المصدر نفسه : ص : ٥٤ .

هي الشعر فألف رحمة على الشعراء العالميين الخالدين»[١] .

ومن ثم يوازن بين الشكل والجوهر ، ويؤكد أن لكل منهما جماله ، ولئن «كان الشكل ، يلعب الدور الأهم في الفنون الشكلية ، فالمضمون هو قوام الفنون الأدبية»[٢] .

يتضح في ضوء ما تقدّم إبداع صلاح لبكي وأصالته من حيث صدروره عن رؤية نقدية لا ترضى بالتقليد والمُحاكاة وإنما تتجاوزها لتجعل التأثر وسيلة لانتقاء ما يتوافق مع نزعة صاحبها الفنية ، وذوقه الشعري ومعطيات واقعه .

٣ ـ الاتجاه الإيديولوجي :

يغلب على نقّاد هذا الاتجاه ، الالتزام بالنقد الإيديولوجي ، سواء أعاد هذا النقد إلى النظرية الماركسية ومنهجها الواقعي ، أو الى نظريات أُخرى .

ولئن اعتمد أتباع هذا الاتجاه منهجاً تحليلياً مترابطاً ، يستلهم فلسفات نقدية ، محدّدة ، ويهتدي بهديها ، فإنهم لم يستنكفوا عن الأخذ بآراء ، تعود للمذاهب الأدبية الأُخرى ، ضمن حدود لا تتناقض وأُسُس فلسفاتهم المستلهمة . خصوصاً ، أنهم يقرون صعوبة فصل جانب من الشعر ، وإطلاق التسميات عليه ، كأن يُقال : هذا واقعي ، وذاك رومنطيقي ، لأن الشعر كفن جميل ، أعظم تعقيداً وتركيباً من أن يخضع لمثل هذه التحليلات الساذجة[٣] .

أما الشعر في منظورهم ـ فهو «ثمرة فردية محوّلة»[٤] . بفعل «خلق فردي» مثقّف واع[٥] . وغيريّة الشعر تتأتّى من ارتباطه «بمادة اجتماعية لا

---

(١) ـ صلاح لبكي : لبنان الشعر ، ص : ٥٤ ـ ٥٥ .
(٢) ـ المصدر نفسه : ص : ٤٢ .
(٣) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ١٥٧ .
(٤) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٤٥ .
(٥) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٩٧ .

ميتافيزيقية» تُستقى من الحياة الشعبية المتحركة المتجددة[1] .

وتمتاح دلاء الشعر الحق ينابيع تتفجّر من الكون والمجتمع والحياة[2] . لذلك يجتمع في النص الشعري بعدان : واحد فردي وآخر جماعي لأن العملية الشعرية ، طريقة في الخلق تجمع بين رؤية الحقيقة الموضوعية وموقف الإنسان ، انفعالاً وتعاطفا ، ائتلافاً واختلافاً حيال هذه الحقيقة ، لذا يبدو أن الشعر الحق ليس سوى اتصال وجداني ، واعٍ بين ذات الشاعر والموقع الحياتي والإنساني ، وإدراك لحركة «النمو والتطور في كل كائن ، وتبصر بأن هذه الحركة تتصل بالماضي ، وتحيا الحاضر وتستشرف آفاق المستقبل[3] .

ويزداد مفهوم الشعر دقّة وتحديداً مع هذا الاتجاه الذي عدّ الشعر تجربة وهوساً متألقاً[4] . وهو يُبنى على التآلف بين عمليات ثلاث ؛ فكرية وشعورية ، وفنية ، ويكمن السر الأكبر في عملية التعبير[5] والأداء الفني ، لأن الشاعر إذا أخفق في هذا المجال بطل شعره[6] .

ولقد توسّع نقّاد هذا الاتجاه في تفصيل هذه العمليات الثلاث ، ورأى بعضهم أن الموسيقى اللفظية الخارجية ، والقيَم الكامنة في صميم التجربة ، من مستلزمات طبيعة الشعر الأساسية . وأنه يقوم على عناصر غنائية وأبعاد

---

(1) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ص : ٩٧ .

(2) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٢١ ، ٣٤ ـ ٣٥ . دار الثقافة ، بيروت ، لا ط. لا ت .
ـ حسين مروه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٥٠ .

(3) ـ انظر : أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٨٤ .

(4) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٥ .

(5) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥ .
ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٧٨ .

(6) ـ رئيف خوري : مجلة الطريق ، مجلد ٣ ، ١٩٤٤ ، عدد ٨ مقالة عن أبي العلاء المعرّي .

وجدانية ، والقدرة على ولوج أبواب الحياة الفكرية والفلسفية ، والدخول إلى هموم الناس الذين يُعانون عنت الحياة ومشكلاتها ، على أن يكتسي الشعر في كل هذه الحالات ، لغة ملأى بالرؤى والرموز والإيحاءات[1] .

وإن رأى أتباع هذا الاتجاه ، السر الأكبر في الشعر ، يكمن في عملية التعبير أو الأداء الفني ، وفي توفير الأحاسيس الجمالية التي لا يقوم ولا يقوّم شعر بدونها[2] ، فإنهم أعاروا العنصر الفكري أو العقلي ، اهتماماً بالغاً ، بعد ربطه بالعنصر الوجداني الشعوري . وأكدوا ضرورة صدوره عن موقف نظري ذي أبعاد فلسفية شريطة أن تضحى كنوز العقل فيه «منبجسات للشعور ، ومولّداً للفكر ، ومحاسبة أخلاقية في شدّ النفس إلى أسمى عطائها ، وسعياً وراء الخفايا الظليلة»[3] .

ويكتسب الشعر مع هذا الاتجاه بُعداً رؤيوياً واسعاً ، حين يعدّونه في أعلى رؤاه أكمل أوجه المعرفة في «اختراع عالم جديد من واقع العالم»[4] .

---

(١) ـ للمزيد راجع : أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٦٩ ، ٧١ .
ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٢٢ ، ٩٧ .
ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٢٦ .
ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٨٤ .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٩٥ .
ـ حسين مروة : مجلة الطريق ، بيروت ، مجلّد ٢١ ، سنة ١٩٦٢ ، عدد ١ و ٢ . ص : ١٢٢ ومجلّد ٢٦ سنة ١٩٦٧ ، عدد واحد و ٢ ، ص : ٤٧ .

(٢) ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٦٩ .
ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول : ص : ٧٨ ، ٨٥ .

(٣) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٢٣ .

(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢٣ ، حيث يُوافق كرم على قول كورلدج .

وبوساطته ننتقل من طور إلى طور ومن عالم إلى عالم[1] .

ومن أوجه الحَدَاثة لدى هذا الاتجاه التوقف عند «الفاعلية الشعرية» التي لا تكتمل في حسبه إلّا بتوفر عمليتين وتكاملهما ؟

الأُولى : لا وجدانية ، منها تنبع مادة الإبداع في الفن والشعر ويقرب هذا المستوى ممّا أشار إليه عقل بمصطلح «اللاوعي»[2] .

الثانية : وجدانية يسيطر عليها العقل .

وينفي عمر فاخوري أن تصاب «الفاعلية الشعرية» بالفوضى والاضطراب لاعتمادها مادة لا وجدانية ، بعيدة من عالم الإدراك ، لأَن هذه المادة اللاوجدانية ، بعد صعود مختلف عناصرها إلى منطقة الوجدان ، تحظى بالعناية والجُهد اللذين يُحقّقان أجمل نظام وأكمل وحدة[3] .

يتضح في ضوء ما تقدّم أن هذا الاتجاه لم يُهمل أي جانب من جوانب النص الشعري ، فكراً وشعوراً وأداء فنياً . كما أنه أعطى الشعر مهمته الأَساسية والأُولى المتمثلة بالدور الرؤيوي الذي يفضي إلى اكتشاف عوالم جديدة بعد امتلاك الرؤية الثاقبة للماضي والمعايشة الدائمة للحاضر ، وإدراك حركة النمو والتطور من حيث جوهر علاقاتها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .

ولئن استند هذا الاتجاه إلى فلسفات محدّدة ، ذات أبعاد ماركسية أو قومية. . . ، فإنه لم يحجم عن الاتكاء على نظريات المدارس الأَدبية الأُخرى ذات النزعات الفلسفية المختلفة ، خصوصاً من حيث التركيز على جمالية النص الشعري ، وأبعاده الشعورية ، وفي ضوء هذا الموقف تتمثّل حَدَاثة هذا الاتجاه المنهجية إضافة إلى النتائج الحديثة التي تمّ عرضها على صعيد مفهوم الشعر وتحديد عناصره وأبعاده الرؤيوية .

---

(١) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١٨ .

(٢) ـ انظر صفحة : ٩٢ ـ ٩٤ من هذا البحث .

(٣) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ١٨ ، ٢٨، ١١٠ ـ ١١٧ .

ب ـ قضية الوزن والقافية :

توقف النقد الأدبي في لبنان عند قضية الوزن والقافية ، وتعدّدت اتجاهاته ليحلّ إشكالية العلاقة بين الشعر والعروض العربية القديمة بعامّة وهذين العنصرين بخاصّة ، وتمخضت هذه الاتجاهات عن المواقف التالية :

١ ـ الدعوة لاتباع العروض الخليلية ومستلزماتها .

٢ ـ الفصل بين الوزن والقافية والدعوة للخروج على وحدتيهما .

٣ ـ الخروج على العروض العربية القديمة ، جزئياً وكلياً ، أما تفصيل مواقف هذه الاتجاهات فهو كما يلي :

١ ـ الدعوة لاتباع العروض الخليلية مع مستلزماتها :

يرى أتباع هذا الموقف أن الشعر الملتزم حدود الوزن العربي كالصورة «الزيتية التي تجود كلّما مرّت القرون»[١] . وأن الوزن والقافية هما بمثابة بؤرة العدسة التي يتجمّع فيها النور[٢] .

ولئن سمح للشاعر أن يتوسّع في اختيار المفردات ، فلا يسمح له «بانتهاك حرمة علم العروض» ، لأن هذا العلم أصل وما عداه فروع[٣] . كما أن القوافي هي «زوايا القصيدة» ، والبنيان لا يقوى إلاّ بزواياه ، ولها عدا جمالها الفني تأثير عجيب في الموسيقى وباختلالها يفسد الإيقاع في القصيدة[٤] .

ومعتمد هذا الاتجاه في الدعوة للتمسك بقواعد علم العروض الأساسية[٥] . إنها توفّر للشعر رنيناً موسيقياً ، لا بدّ منه لإطراب الأُذن ، وحُسن الإنشاد[٦] . ولم يتنكّر لهذا الاتجاه حتى دُعاة التجديد ممّن خرجوا على

---

(١) ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٢٧ ، ١٨٧ .

(٢) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٥٤ .

(٣) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٩٩ .

(٤) ـ المصدر نفسه : ص : ٨٧ .

(٥) ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ١٥٦ ـ ١٥٧ .

(٦) ـ رئيف خوري : الدراسة الأدبية ، ص : ٨١ ـ ٨٣ ، دار المكشوف ، ط ٤ ، بيروت ١٩٦٩ .

العروض الخليلية ، لأن هؤلاء لم ينفوا كل جمال عن الأوزان والقوافي ، إذا ما توفَّر لها الجرس ، والموسيقى لتغدو وسيلة تعبيرية لا غاية مُستعبدة[1] . ويرى بعضهم أن الشعر العربي يفوق الشعر الإنكليزي «بحسنتين هما اللفظ الجزل والقافية الرنّانة[2]» ، ويظهر إعجابه «بالبيت العربي ، كما ينبغي أن يكون ، أكثر من أي بيت شعري في الآداب العالمية»[3] ، ومنهم مَن يعلن تأثره «ببناية البيت» ، عند الشعراء العرب[4] ، ويحسب هذا البيت العربي بيتاً له «علّمه فن التزويج بين تحاكي أصوات وجرس ورَوي»[5] .

وإن كانت هذه شذرات من آراء نقّاد ، عرفوا بمظاهر الخروج على العروض العربية فإن أتباع هذا الاتجاه الأصيلين يؤكدون أن إشكالية العلاقة بالعروض الخليلية ، لا تكمن في اتباع الوزن والقافية ، إنما تعود إلى كيفية التعاطي مع هذين العنصرين ، والمستوى الفني والإبداعي لمَن يتعامل معهما ، خصوصاً أنه لا تقف أيّة مشكلة وزنية أو تقفوية في وجه الشاعر المبدع ذي الطبع الصحيح والقريحة الفذّة[6] .

ويستند أولئك النقّاد في معتقدهم إلى أن العروض الخليلية قادرة على استنفاد الطاقة النغمية عبر توزيع الحركة الفنية داخل البيت العروضي ، ومن ثم ليس هناك ـ في منظورهم ـ ما يمنع الشعراء المحدثين من تنويع النغم ، داخل القصيدة العربية الحديثة ، بما يخالف النبرة الخطابية ، التي كانت تسود

(١) ـ أمين الريحاني : قلب العراق ، ص : ٢٣٩ دار الريحاني للطباعة والنشر ، بيروت ، طبعة جديدة ، ١٩٥٧ .
ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٨٢ .
(٢) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٥٢ .
(٣) و (٤) ـ سعيد عقل : الحكمة ، سنة ١٩٥٧ ، عدد آب ، ص : ٥١ ، عن مناف منصور ، مدخل إلى الأدب المقان ، ص : ٢٢١ .
(٥) ـ سعيد عقل : مقدّمة أول الربيع ، ص : ١٤ ، عن أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٤٦ .
(٦) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٦ .

ـ غالباً ـ القصيدة العربية الكلاسيكية مع التزام هؤلاء الشعراء بالوزن العربي القديم[1] .

ولئن شكّلت أوزان الخليل وقوافيه رباباً قلّت أوتاره ، وشحّت أبعاده النغمية[2] . فإنه ساعة يتيسّر لهذا الرباب ، شعراء مُبدعون يجيدون العزف على أوتاره ، ويوقعون أنغامه يتغيّر الواقع . ودليلهم على ذلك فعل «خليل حاوي» الذي مع كونه من ألزم الشعراء تقييداً بالموزون قدر على شدّ البحور الشعرية إلى «مطلب الوحدة العضوية النامية ، واستغلال الرمز الفكري ، والإيحاء المتفجّر ، وجعل البيت العربي لحظة في كل متكامل وملمحاً في هندسة أحكمت أجزاؤها»[3] . لم يحجب هذا الموقف صيحات تجديدية أصدرها أتباعه تؤكد حق الشعراء في التجديد والخروج الجزئي على بعض أنساق علم العروض بما لا يتعارض وأُسس هذا العلم الرئيسة . لأن البيت العربي الكلاسيكي لا يقف عائقاً في ثورة شكلية جديدة ، لامتلاكه مرونة فائقة ، تُماشي الحركة الداخلية للشعر ، التي تترافق مع الإحساسات المُرهفة للشاعر ، ووجدانيته المُتقدة . وبالتالي ليس هناك ما يمنع الشاعر العربي من تكسير «البيت الشعري» العربي ، بما يخرج عن النهج الكلاسيكي ، مع الإبقاء على وحدتي الوزن والقافية . ويترافق تكسير البيت مع تحويل «الواقع المادي» أي موضوع الشعر إلى «واقع فني. . . يولي السياق الحركي ، لنمو الحياة الفنية وتطويرها داخل البيت والقصيدة اهتماماً أولياً»[4] .

يتضح أن هذه الدعوة التجديدية لم تمس أُصولية الشعر العربي في العمق ، وإن لم تنكر أحياناً على الشعراء المُبدعين التصرف بالأشكال الشعرية والصيغ التقليدية من حيث الالتزام بتفعيلة البحر بدل وزنه الكامل[5] .

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٢٥ .
(٢) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٧٤ ، ٨٤ .
(٣) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٩٣ ـ ٩٤ .
(٤) ـ للمزيد راجع ، المصدر نفسه ص : ٤٩ ـ ٥٠ .
(٥) ـ المصدر نفسه ، ص : ٩٢ ـ ٩٣ .

والخروج على القافية الواحدة[1] .

وإن دعا هذا الموقف إلى التمسك بأُصولية الشعر العربي فإن دُعاته لم يروا أن الأوزان والقوافي غاية لذاتها ، يسعى إليها الشاعر . ولم يعدّوها كافية لاستجادة الشعر أو تجديده كما يرى النقد العربي القديم[2] . وإنما هي أداة مهمة وضرورية من الأدوات المُشاركة في العملية الشعرية .

٢ ـ الفصل بين الوزن والقافية والدعوة للخروج على وحدتيهما :

ينطلق هذا الموقف من مقولة «أن الحياة ليست سوى ترنيمة» يحكمها الوزن والتناسب ، اللذان هما أساس كينونة كل شيء ، في ضوء هذه المقولة يصوغ الشاعر «أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم» وعند ذلك يصبح الوزن لازماً للشعر . أما القافية فليست من ضروراته خصوصاً إذا كانت كالقافية العربية ، ذات الرويّ الواحد التي يعدّها أتباع هذا الموقف قيداً من حديد يعيق انطلاقة شعراء العربية[3] .

وبالتالي لا يرى هذا الموقف ما يحول دون التخلّي عن وحدتي الوزن

---

(١) ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٢٧ .

(٢) ـ «الشعر كلام موزون مقفّى» انظر ص : ٤٣ ـ ٤٤ من هذا البحث . للمزيد راجع :
ميخائيل نعيمه : الغربال : ص : ١٠٩ ـ ١١١ ـ ١١٥ ـ ١١٩ .
ـ روز غريّب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ٩٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص : ١٩٥٢ ، ط ١ .
ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ١٧٩ ـ ١٨٠ .
ـ إيليا أبو ماضي : الديوان ، ص : ٧٤٥ ، دار العودة . بيروت ، ط. ط ، لا. ت .
حيث يقول شعراً :

لست مني إن حسبتَ الشعر ألفاظاً ووزناً
خالفت دربك دربي وانقضى ما كان منّا.

(٣) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال : ص : ٨٤ ـ ٨٥ .

والقافية ، خصوصاً ، إن النقد العربي القديم اشترط في الشعر الوزن والقافية ولم يفرض وحدتيهما[1] .

تتجلّى إذاً مظاهر الحَدَاثة في هذا الموقف بفك الترابط بين الوزن والقافية داخل النص الشعري ومن ثم الخروج على وحدتيهما .

٣ ـ الخروج على العروض العربية القديمة جزئياً وكليّاً :

يتوزّع هذا الموقف في مستويين متكاملين متداخلين :

الأول : يمثّل الخروج على الأنساق العروضية القديمة ، وذلك بترك الوزن الكامل والقافية الموحدة من أجل التفعيلة الخليلية الواحدة ، ولقد أظهر هذا المستوى خروجاً جزئياً على الأوزان العربية وقوافيها تمثّل بما سُمي بحركة «الشعر الحر»[2] . وجزئية هذا الخروج نابعة من كونه حركة تجديدية نابعة من داخل العروض العربية القديمة ، وهو في رأي روّاده العرب الأوائل ، ظاهرة عروضية قبل كل شيء تتناول الشكل الموسيقي للقصيدة العربية من حيث عدد تفعيلات أشطرها وترتيب الأشطر والقوافي. .[3] .

---

(١) ـ رئيف خوري : الدراسة الأدبية : ص : ٨٧، ٩١ ـ ٩٢ .
ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول : ص : ١٧٩ ـ ١٨٠ .
ـ رئيف خوري : الطليعة مجلّد ٢ ، سنة ١٩٣٦ ، ص : ٣٢٦ .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٧٢ ـ ٧٨ .

(٢) ـ للمزيد حول هذا الاتجاه راجع :
ـ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر و ٢١ وما بعدها . منشورات مكتبة النهضة بغداد ، ط ٢ ، ١٩٦٥ ، توزيع دار العلم للملايين ، بيروت .
ـ عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ص : ٦٢ ـ ١٢٢ ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ .
ـ عبدالحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص : ٢٩٥ ـ ٣٠١ .

(٣) ـ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص : ٥٣ ـ ٥٤ .

أما مشاركة النقد الأدبي العربي ، خلل المدة الزمنية المحدّدة لهذا البحث ، فهي محدودة على الرغم من أن حركة «الشعر الحر» بدأت منذ وقت مبكّر في البلاد العربية ، وتحديداً بانتهاء الحرب العالمية الثانية العام ١٩٤٧ ، كما ترى رائدة هذه الحركة في حينه الشاعرة العراقية نازك الملائكة[١] . وبعد عشر سنوات شهدت الساحة الأدبية العربية بعامّة واللبنانية بخاصّة نشاطاً بارزاً في هذا المجال ، أدّته أسرة مجلة «شعر»[٢] التي كانت تصدر في بيروت . ولقد شمل نشاط أسرة هذه المجلة ، العطاء الشعري ، والتنظير للاتجاه الجديد ، ونقد العطاء الشعري بمختلف مستوياته .

ولقد توقّف خليل مطران مع مقدمة «أطياف الربيع» للشاعر المصري «أحمد زكي أبو شادي» عند علاقة «الشعر الحر بالشعر الغربي وعند القصور في معالجة هذه الحركة الشعرية . ولئن امتازت معالجته نفسها بالسرعة فإنه رفض الوهم القائل بأن حركة «الشعر الحر» العربية مقتبسة عن الشعر الغربي لاقتناعه بأن هذه الحركة ليست إلاّ مرحلة تطورية لعروض الخليل ، على الرغم من وجود أوجه شبه مع الشعر الأوروبي . أما النقطة الثانية فيراها تعود لعدم تناول قضيتي «المضمون» و «وحدة الموضوع» وهما اللتان تمخّضت عنهما حركة «الشعر الحر»[٣] .

وتجدر الإشارة إلى أن النقّاد العرب أقبلوا على نقد قصائد ودواوين شعرية تنضوي تحت لواء هذه الحركة . إلاّ أن نقدهم قلّما يتوقف عند الناحية

---

(١) ـ نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر ، ص : ٢٣ ـ ٢٤ ، هناك روّاد عرب آخرون منهم الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب .

(٢) ـ هناك مجلات أخرى لبنانية وعربية شاركت في هذا المجال نذكر على سبيل المثال «الآداب» اللبنانية .

(٣) ـ خليل مطران : مقدمة أطياف الربيع لأبي شادي سنة ١٩٣٣ ، عن نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص : ١٣ ـ ١٤ ، من المقدمة بقلم عبد الهادي محبوبة .

العروضية الجديدة في هذا الشعر ، حتى في وقفاته القليلة امتاز بالسرعة والاتجاه التحريضي[1] .

أما المستوى الثاني : فإن مظاهر التجديد فيه لم تتوقف عند رفض الوزن والقافية كما أقرّهما علم العروض العربي وقبول نظام التفعيلية الخليلي ، إنما امتدت لتشمل الخروج على العروض خروجاً كلياً ، ومعتمد هذا المستوى جملة أسباب رئيسة أبرزها :

أ ـ رفض تعريف الشعر بأنه «كلام موزون مقفّى» لأَن الأَوزان والقوافي عناصر شكلية بحتة[2] ، لا تتناول سوى ظواهر الشعر الخارجية خصوصاً أن «الشعر شيء فوق الكلام والوزن والقافية»[3] .

ب ـ النظر إلى الأَوزان والقوافي على أنها أغلال نسجتها يد الخليل الذي وُهب يوماً القدرة على تقييد الشعر[4] ، لأَنه في البداية كان الوزن الذي نشأ نشؤاً طبيعياً بهدف التناسق والتوازن بين العواطف والأَفكار ومن ثم أتى الخليل بن أحمد فقيّد ، في رأي أتباع هذا الاتجاه ، «الشعر بعلمه العروضي» وقدّم عليه الوزن فأساء إلى ماهية الشعر وجوهره[5] .

ج ـ الانطلاق من قناعة مؤدّاها ، أن الأَوزان والقوافي ليست من «ضرورات الشعر» لأَن العواطف والأَفكار تستيقظ و «تنطق بنفسها بعبارة جميلة

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٥٣ و ٧١ ـ ٧٢ ، فصول في نقد الشعر الحديث دار مجلة شعر بيروت ، سنة ١٩٦٠ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢ ـ ٧٢ .

(٣) ـ روز غريّب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ٩٣ .
ـ رئيف خوري : الدراسة الأَدبية ، ص :٨١ .

(٤) : البحث عن الجذور ، ص : ٨ .

(٥) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١١٦ ـ ١١٧ .
ـ أمين الريحاني ، أدب وفن ، ص : ٤٥ ـ ٤٦ ، ١١١ .

التركيب موسيقية الرنّة» ، فيكون الشعر وصاحبه شاعراً . ممّا يجعل النفس غير حافلة بالأوزان والقوافي بقدر ما تحفل بعناصر الشعر الباقية[1] .

يتضح في ضوء ما تقدّم أن معتمد هذا الاتجاه ، في موقفه أزاء علم العروض الخليلي ، يعود إلى رؤية جديدة إلى مفهوم الشعر وتحديده ، وإلى العلاقة التزامنية بينه وبين الأوزان والقوافي ، والدور الذي تمثّله هذه العناصر في العملية الشعرية . وتتسم تلك الرؤية الجديدة بالابتعاد من الطابع الوصفي والانفعالي وتقترب من إدراك كنه العلاقة بين الشعر كماهيّة وجوهر سابقين ، وعلم العروض بقواعده وقوانينه كظاهرة تجسّدت في زمن متأخّر عن ولادة الشعر العربي وذلك على يد الخليل الذي اعتمد المخزون الشعري العربي منطلقاً وميداناً لاستخلاص أُصول علم العروض وتقييدها في قواعد ومبادىء منهجية غدت بعده سُنناً يُلزم الشعر العربي باتباعها .

ولئن دعت هذه الاتجاهات المُحدثة إلى الخروج على كل ما في القديم من قيود تُكبّل حرية الشاعر وتُعيق حركة عطائه الفني فإنها لم تنفِ ضرورة توفير الوزن في الشعر وإن اختلفت في نوعية هذا الوزن ومستوياته ومدى أهميته قياساً إلى العناصر الشعرية الأُخرى .

لذلك فإن هذه الاتجاهات ، وإن عدّت الوزن والقافية من عناصر الشعر القديم الرئيسة التي كانت بمثابة آنية تمسك «بالمادة الشعرية» ، فإنها تحذّر من مخاطر تحطيم تلك الآنية وإسالة محتواها ، وتؤكد أن على الشعراء المحدثين بذل الجهد لجمع «ما اندلق» بوساطة مقوّمات محدثة غير تقليدية ، ومن ثم يغدو الخروج على العناصر الشعرية القديمة ، وزناً وقافية صعوبة لا

---

(1) ـ للمزيد راجع : ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١١١ ، ١١٦ ـ ١١٨ .
ـ جبران خليل جبران : لكم لغتكم ولي لغتي (مقالة) عن حبيب مسعود : جبران حيّاً وميتاً ، ص : ١٣٣ .

يتجاوزها ، سوى الشعراء الموهوبين حقاً[1] .

وتسهيلاً لمهمة الخروج تُحاول خالدة سعيد رسم خط بياني يقي الشعراء من مزالق «الشعر الحر»[2] قوام هذا الخط ، التوجه إلى نفوس القُرّاء المتذوقين بخفارة روح خفي عذب هو «الشاعرية» ، التي تكمن في المقدرة على الإيحاء ونقل القُرّاء إلى عوالم جديدة ، مليئة بالرؤى والأخيلة والرموز ، بعيداً من الغنائية والخطابية المنفعلة[3] .

بعد هذا العرض لرؤية النقد العربي الحدَاثوية إلى قضية الوزن والقافية ، وللمراحل التي اجتازتها بدءاً من الخروج على وحدتي هذين العنصرين ، ومرّا باعتماد نظام التفعيلة الخليلي بدلاً من الأنساق العروضية القديمة وانتهاء بالتخلي عن كل ما يتصل بالعروض العربية ، تبرز ضرورة رصد رؤية هذا النقد لقضيتي النثر الشعري والشعر المنثور وقصيدة النثر . خصوصاً أن آراء الاتجاه الأخير تتداخل إلى مستوى الإدماج مع الآراء التي سيتم عرضها في صدد هاتين القضيتين موضوع البحث كما سنرى .

ج ـ النثر الشعري وقصيدة النثر :

التمييز بين الشعر والنثر :

إن المنطلقات التي اعتمدها النقد اللبناني في التمييز بين الشعر والنثر الفني ، كفيلة ، بإلقاء الضوء على رؤية هذا النقد إلى النثر الشعري والشعر

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٧٢ .

(٢) ـ إن مصطلح «الشعر الحر» عند خالدة سعيد لا يعني بالضرورة الشعر المبني على التفعيلة الخليلية المفردة ، إنما يقصد منه الشعر المنثور الذي تأبى إلاّ أن تسميه «شعراً» . للمزيد راجع نقدها لمجموعة محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» . من كتابها البحث عن الجذور ، ص : ٧١ وما بعدها .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢ ـ ٢٣ ، ٧٢ ـ ٨٠ .

المنثور ، وقصيدة النثر ، من حيث التحديد والتعريف والصلات .

وفي النظر إلى تلك المنطلقات يظهر أنها تتوزّع في اتجاهات عديدة ، أبرزها :

أ ـ ما يؤكد على أن الشعر ، يُخالف النثر في الغالب من حيث الوزن والقافية ، والأَداء الفني ، لأَن قوام الشعر ، وفرة النغم وسحر العبارة وإتقاد العاطفة ، وشبوب الخيال[1] . دون نسيان الوزن الذي لا يوجد شعر بدونه[2] ولقد حاول هذا الاتجاه ، أن يقرّب بين الشعر والنثر ، فأقرّ أن النثر ليس نقيض النظم ، إنما هو نقيض الوزن مما يجعل التباعد بين الفنين ينحصر في الوزن وحده ، وفي ما عدا ذلك تسقط الفوارق ، بينهما شكلاً وجوهراً إذ قد يشتمل النثر على مقوّمات الشعر من نغم وسحر عبارة وصور شعرية. . .[3] .

يتضح مما تقدّم أن معيارية التمييز بين هذين الفنين الأَدبيين تخضع للوزن وحده ، وهذا ما يجعل الحديث عن شعر منثور أو قصيدة النثر ، وهماً إذا ما خلت من الوزن والقافية .

ب ـ تضعف مع هذا الاتجاه معيارية الوزن والقافية في التمييز بين الشعر والنثر ، لأَن ليس كل كلام انتظمه الوزن ورصفت قوافيه كمداميك البنّائين بشعر[4] . ولأَن تلك العناصر العروضية ، عناصر شكليّة بحتة لا قيمة مستقلة لها عن المعنى ، وهي تالياً ليست كافية لتحديد الشعر[5] .

ومن ثم يرى هذا الاتجاه أن الأَوزان ليست من ضرورات الشعر ، لأَنها

---

(١) ـ رئيف خوري : الدراسة الأَدبية ، ص : ٨٢ .
ـ روز غريّب : النقد الجمالي، وأثره في النقد العربي ، ص : ٩٣ ـ ٩٤ .
(٢) ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٨٧ .
(٣) ـ رئيف خوري : الدراسة الأَدبية ، ص : ١١٢ ـ ١١٣ .
(٤) ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٨٧ .
(٥) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور : ص : ٣٦ ـ ٧٢ .

تابعة له ، وتتكيف به ، مما يجعل الشعر أساساً ومنطلقاً وكل ما عداه تابعاً له . خصوصاً أن الأوزان وسيلة لحفظ التوازن والتناسق في التعبير عن العواطف والأفكار ، يلجأ إليها الشاعر ، مدفوعاً، بميله إلى تلحين مادة شعره ، لذا يمكن التخلي عن هذه الوسيلة في حال توفر وسائل أنجع وأفضل ، لأن النفس «لاتحفل بالأوزان والقوافي بل تحفل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها» ، ولربما وقعنا ـ في رأي هذا الاتجاه ـ «على عبارة منثورة ، جميلة التنسيق ، موسيقية الرنّة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية»[1] .

وإن رفض هذا الاتجاه معيارية الوزن فإنه لم يتخلّ عن العروض كعنصر من عناصر الشعر ، بشكل كليّ ، ولم يُحدّد ما أسماه بالوسائل الناجعة والفضلى التي تحل محل الوزن ، كما أنه في حسبانه عبارة النثر شعراً إذا امتلكت جمال التنسيق والرنّة الموسيقية ، لا يزال يقيس النثر على المظاهر الوزنية التي عدّها غير ضرورية للشعر بل عناصر شكلية بحتة .

ج ـ مع هذا الاتجاه ، نقع على تمييز فلسفي ، ذي أبعاد رمزية أوروبية مؤداها أن الشعر «حالة من اللاوعي» ، جوهرها أشبه بالموسيقى» . بينما النثر حالة من الوعي ، ويعتمد على الصور والأفكار والعواطف ، كعناصر نثرية ، تقع في إطار وعينا . مما يجعل سيطرتها على الشعر مدعاة لقطع الحالة الشعرية وإيقاعها في النثرية[2] .

ومن ثم تتمثّل معيارية التمييز بين الشعر والنثر في حالتي اللاوعي والوعي وفي الموسيقى الشعرية التي لا تقتصر على الوزن فحسب بل تمتد إلى الإيقاعات والإيحاءات المنبعثة عنها .

د ـ تسقط بشكل تام مع هذا الاتجاه معيارية الوزن في التمييز بين الشعر

(١) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١١٥ ـ ١١٩ .
ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ١٥٣ ـ ١٥٤ .
(٢) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ١٧ ـ ١٨ ـ ٢٢ .

والنثر انطلاقاً من رؤية تحليلية إلى ماهية كل من هذين الفنين ومقوماتهما ، لأن النثر كناية عن فن مُرسل يقوم على السرد ، ويؤدي أهدافاً زمانية ، متوسلاً الأخبار والبرهنة العقلية من خلل التوجه المباشر إلى الآخرين ، وكثيراً ما يلجأ الناثر إلى التنوّع والاستطراد والشرح والمداورة والاجتهاد الواعي المنطقي ، ولا يحجم الناثر عن إستخدام أية وسيلة في التعبير عن فنّه[1] خصوصاً «المنطق البرهاني والأمثلة والأدلة والرموز وكل ما من شأنه أن يرتّب المشاعر الداخلية ويبلورها ويصنّفها ويوصفها»[2] إذاً النثر عاقل ومفكّر «وكثرة التفكير لا تؤدي إلاّ إلى عرقلة اتصالات الناس كما يقول كيركيغارد»[3] .

أما الشعر فهو توتر ، يترك الوعظ والأخبار والحجة والبرهان ، ويبني «علاقته بالآخر على جسور أعمق غوراً في النفس ، أقل تورطاً في الوقت والقيمة العابرة ، أكثر ما تكون امتلاكاً للقارىء ، تحريراً وانطلاقاً به ، بأكثر ما يكون من الإشراق والإيحاء والتوتر»[4] .

إذاً الشعر في أعلى ذُراه تعبير غير مباشر ، وغير منطقي ،«وهو فعل تحرر بالدرجة الأُولى وحقل التقاء وانتقال إلى الآخر»[5] .

يظهر ممّا تقدّم سقوط الوزن كمعيار للتمييز وكعنصر من عناصر الشعر الواجبة والضرورية ، ولا غرابة في الأمر إذ أن هذا الاتجاه نظر إلى ماهيّة فنّيّ النثر والشعر وما يتصل بمقوّماتهما وعناصرهما وأدوارها الجوهرية والأساسية .

---

(١) ـ انسي الحاج : مقدمة ديوانه «لن» ، ص : ٥ ، دار مجلة شعر كانون الأول ١٩٦٠ ، بيروت ـ لبنان .

(٢) ـ خالدة سعيد : لن لانسي الحاج (نقد) من مجلة شعر عدد ١٨ ، ربيع ١٩٦٠ ، بيروت ، ص : ٥٧ ـ ١٥ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٤٩ ـ ١٥٥ .

(٤) ـ أنسي الحاج : ديوان «لن» المقدمة ، ص : ٥ .

(٥) ـ خالدة سعيد : مجلة شعر ، عدد ١٨ ، ربيع ١٩٦٠ ، بيروت ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، بيروت .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الآراء سيقت في معرض تقديم ديوان مبني على قصائد النثر وفي سياق تحليل هذا الديوان وعرضه .

وتجدر الإشارة أخيراً إلى رؤية حَدَاثوية سريعة ساقها الناقد حسين مروه ، ليس في سبيل التمييز بين الشعر والنثر ، إنما في الدعوة لإدماج الفنون الأدبية ، وذلك بنقل سمات الحَدَاثة في الشعر ، التي أسماه «بالقدر المشترك» ، إلى القصة والرواية والمسرحية ، لقناعته بسقوط الفوارق بين هذه الفنون مجتمعة والشعر ، ممّا يفرض ، في رأيه ، إدماج سمات هذه الفنون من حيث البُنية والأداة التعبيرية ، والأشكال الفنية ، والمحتوى خصوصاً الموقف إزاء العالم[1] .

إن هذه الرؤية لا تتجاهل الوزن ولا تُسقطه كفارق بين الشعر والنثر ، إنما قد تُشكّل مدخلاً لمعيارية جديدة ترى إلى الفنون الأدبية من منظور مُحدث لا يتوقف عند العناصر الشكلية .

النثر الشعري :

النثر الشعري فن ، يعتمد بُعداً في الخيال ، وإيقاعاً في التركيب ، ووفرة في المجاز ، وقوة في العاطفة ، ممّا يغلب فيه الروح الشعرية[2] .

ولمّا كان الشعر في الرؤية النقدية الحديثة غير مقتصر على الكلام المنظوم المقفّى ، وإنما يغدو وجوده رهناً بطريقة استخدام اللغة إذ حين تحيد اللغة عن طريقتها في التعبير والدلالة ويُضاف إلى طاقاتها ، خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما يكتب شعراً[3] .

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٠ ـ ٢٤٣ .
(٢) ـ أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية الحديثة في العالم العربي الحديث ، ص : ٤١٩ ـ ٤٢٠ .
(٣) ـ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص : ١١٢ ـ ١١٣ ، دار العودة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٧٩ .

وتتعدّد استعمالات اللغة في النثر الشعري والشعر المنثور وقصيدة النثر ، إضافة إلى النثر والشعر بتحديداتهما العادية . وفي ضوء هذا التعدد ، وإمكان التداخل بين أنواع هذه الاستعمالات يُفترض تحديد مفهوم أدق لماهيّة كل نوع من هذه الأَنواع خصوصاً النثر الشعري والشعر المنثور وقصيدة النثر .

ولئن أعطت الحركة الأَدبية ، نتاجاً قيّماً في مجال النثر الشعري ، بدءاً من حركة المهجريّـن (جبران ـ نعيمه ـ الريحاني) وانتهاء بما تركه الأُدباء المحدثون حتى نهاية العقد السابع من هذا القرن ، فإن المعالجات النقدية لهذه الظاهرة الفنية ، اقتصرت على ملاحظات سريعة ومبتسرة ، لم تتعدَ النظرة العجلى ، الوصفية إلى مقوّمات هذا الفن .

من هذه الملاحظات ، ما أشار إليه رئيف خوري من أن جبران في نثره الشعري كان قد أعرض عن الوزن والقافية ، واستبقى منه ألفاظ الشعر وصوره ومعانيه[١] . فغدا شاعراً بنثره أكثر منه بشعره[٢] .

كما أن لمارون عبود ، رأياً في مقوّمات هذا النثر ، مؤدّاه أن على الأَديب أن يمتلك ألفاظ الشعر وموسيقاه وخياله لكي يغدو بمقدوره إعطاء نثر شعري[٣] .

الشعر المنثور وظهور قصيدة النثر إبداعاً ونقداً :

أول مَن اعتنى بالشعر المنثور ، كتابة ونقداً وتعريفاً ، هو أمين الريحاني

---

(١) ـ رئيف خوري : الدراسة الأَدبية ، ص : ١١٣ .

(٢) ـ أنطون غطاس كرم : جبران خليل جبران ، سيرته وتكوينه الثقافي ، مؤلفاته العربية ، ص : ١٢٦ ، معهد الدراسات العربية ـ القاهرة ، دار الرائد العربي ١٩٦٤ ، لا ط .
ـ أنطون غطاس كرم : جبران الخالد : تأثراته تأثيراته ص : ٢٥٩ ـ من محاضرات الندوة اللبنانية ـ بيروت ، ١٩٥٦ .

(٣) ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٨٧ .

الذي قدّم لمجموعة له من هذا الشعر[1] ، معرّفاً الشعر المنثور بأنه حركة شعرية جديدة ، يدعونها بالإفرنسية (Vers Libre) وبالإنكليزية (Free verse) ، أي الشعر الحر الطليق ، ولقد جاء هذا الشعر نتيجة للإرتقاء الشعري عند الإفرنج ، بفعل إطلاق «شكسبير» للشعر الإنكليزي من قيود القافية . وإطلاق «وولت وثمن» ، الشعر من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحُر العرفية ، ويُضيف الريحاني أن «لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة من أبحُر عديدة متنوعة»[2] .

يظهر كلام الريحاني ، بساطة في التعريف لا تتعدّى المفهومات العامّة لهذا الفن كما أنه يقع في مُغالطات مهمة حين يجعل للشعر الطليق أو الشعر المنثور وزناً أو عدّة أوزان فكأنه يقيّده من جديد بقيود وزنية شكلية ، كان ابتعاد هذا الشعر منها السبب الرئيس في ولادته وكينونته ومن ثم تسميته .

أما على صعيد العطاء الشعري ، فإن الريحاني التزم في الشعر المنثور القافية بشكل يستلفت النظر ممّا دفع رئيف خوري لأن ينفي عنه أمر استحداث فن جديد في الأدب العربي لأنه ـ في رأي رئيف خوري ـ لم يزد أن صنع سجعاً فحسب[3] .

ولقد مرّ ميخائيل نعيمه ، مراً سريعاً على الشعر المنثور وأطلق عليه مصطلح «الشعر المنسرح» وذلك خلل مقالة كتبها عن «وولت وثمن» . وأوضح أن كلمة المنسرح لا تمت بصلة إلى البحر الخليلي المعروف ، وإنما الدافع لاختيارها ، ما تعنيه هذه الكلمة ، من الانطلاق والحركة في الجري إلى الهدف بسهولة ويسر ودون قيود . وخلص نعيمه إلى أن أبرز صفات هذا النوع من

---

(١) ـ جمعت هذه القصائد لاحقاً في ديوان هتاف الأودية للريحاني .

(٢) ـ أمين الريحاني : هتاف الأودية ، ص : ٨ ـ ٩ ، المقدمة كُتبت سنة ١٩١٠ .
ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٤٦ ـ ٤٧ .

(٣) ـ رئيف خوري : الدراسة الأدبية ص : ١١٣ .

الشعر هي ، عدم تقييده بوزن أو بقافية ، وجريه «على السجية جرياً ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنّة الشعرية»[1] .

إن تحديد هذا الناقد ، أكثر دقّة من التحديدات الريحانية وأقرب إلى مفهوم هذا الفن الشعري كما حدّده روّاده والنقّاد الحديثون .

وإن حب مارون عبود «الشعر المنثور ، بضاعة العاجزين»[2] فإنه لا ينفي وجود الشعر في الكتابة النثرية[3] ، ويؤكد ذلك في نقد لكتاب فؤاد سليمان «درب القمر» ، الذي عدّه «ديوان شعر له مقوّماته ، وخواصه التي لا تجدها عند غيره»[4] ومن ثم يدافع عبود عن رأيه قائلاً : «إذا ما تصفّحنا درب القمر رأينا أن نثره فيه كديوانه شاعرية[5] ، ولذلك عددته ديوان شعر» . أما مظاهر الشاعرية في درب القمر فتتجلّى في التعبير عن الحالات والانفعالات النفسية ، عبر تحليل نفسي عميق ، استحال معه فؤاد سليمان ، عالماً نفسياً يتقن تحليل نفسية الشاعر وحاجاتها . يُضاف إلى ما سبق القدرة على التجريد وحرية التفكير[6] .

وفي النصف الأَول من العقد السادس من هذا القرن ، قدّم سعيد عقل لديوان توفيق صايغ «ثلاثون قصيدة»[7]، هذا الديوان الذي اشتمل على قصائد من

---

(١) ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ٦٢ ـ ٦٣ ، مؤسسة نوفل ، بيروت ـ لبنان سنة ١٩٧٢ ، لا ط . المقالة كُتبت سنة : ١٩٤٩ .

(٢) ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٨٧ .

(٣) ـ مارون عبود : دمقس وأُرجوان ، ص : ١٩٨ .

(٤) ـ مارون عبود : جدد وقدماء ، ص : ٢٢٣ .

(٥) ـ لفؤاد سليمان : أربعة آثار ، هي ديوان شعر ، ودرب القمر ، والقناديل الحمراء وما كتبه بتوقيع تموز ، لذا يتضح تشبيه عبود لدرب القمر بديوان فؤاد سليمان الشعري ، المصدر نفسه ، ص : ٢٢٤ .

(٦) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢٦ .

(٧) ـ سعيد عقل : مقدمة «ثلاثون قصيدة» لتوفيق صايغ ، دار الشروق الجديد ، أيلول ١٩٥٤ .

الشعر المنثور ، بمقدمة أظهر فيها حماسة واندفاعاً بارزين لهذا النوع من الشعر ، معلناً «أن الحياة تتشوّق أبداً إلى الحلم . وكالنتاج القلمي هي تعاش نثرية ، فكأنها لم تكن ، وحده يمرّ في الأرض مرّاً مليئاً من كانت حياته قصيدة»[1] .

ومع حماسة عقل لديوان صايغ فإنه لم يتوقف عند تحليل البُنية الشكلية الجديدة تحليلاً شاملاً وعميقاً ، وجلّ ما أشار إليه ، أن اللفظة عند هذا الشاعر أتت «لا لتقول حتى ولا لتكوكب ، إنها لتعديك بالوجود» . ومن ثم وصف قلم صايغ بأنه «أجرأ الأقلام المشرقية» ، حيث قام «بعمل عجب . من عجم الفكر ومن إلباسه ثوباً فريداً» ، ولقد أرجع جرأة صايغ في اختيار الثوب الجديد إلى ما بقي في خاطر الشاعر من جرأة باريسية أوروبية عريقة ، ذات ذوق أخّاذ[2] .

وفي العام ١٩٥٩ ، طالعتنا الناقدة خالدة سعيد برأي أكثر جرأة واندفاعاً حين أعلنت بصريح القول ، خلل نقدها مجموعة محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» ، أن «النثر الشعري» في هذه المجموعة شعر وإن لم يعتمد الوزن والقافية . ومن ثم وجّهت اللوم لغالبية القرّاء في البلاد العربية ، لأنها لا تسمّي هذه المجموعة شعراً «باللفظ الصريح» ، وتبقى عند حدود المصطلحات السابقة «شعر منثور» ، «نثر شعري» أو «نثر فني» . مع أن هذه الغالبية «تُعجَب بهذه المجموعة وبمثيلاتها على أساس ما فيها من مادة شعرية وكلّها ترفض أن تمنحه اسم الشعر»[3] .

ومن ثم تعد الناقدة بكتابة مقالة تتناول فيها خصائص الشعر والفرق بينه

---

(١) ـ انظر : سعيد عقل : كأس الخمر ، ص : ٥٣ حيث أعاد المقدمة نفسها لـ «ثلاثون قصيدة» .

(٢) ـ سعيد عقل : مقدمة «ثلاثون قصيدة» لتوفيق صايغ .
ـ سعيد عقل كأس لخمر ، ص : ٦١ ـ ٦٢ .

(٣) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٧١ .

وبين النثر[1] . إلاّ أن هذه المقالة لم ترَ النور ولم تُنشر ضمن مقالات كتابها «البحث عن الجذور» .

وتجدر الإشارة إلى أنها مرّت بهذه القضية بسرعة في مقالة لها حول ديوان «لن» لأنسي الحاج[2] .

يتضح في ضوء ما تقدّم اقتصار المعالجات النقدية على تناول الشعر المنثور . ولئن تنوّعت هذه المعالجات بين رافض وقابل معتدل ، ومؤيد بحماسة ، لهذا النوع الشعري ، فإن «قصيدة النثر» التي ولدت في الحركة الأدبية اللبنانية على أيدي عدّة شعراء ، نذكر منهم ـ على سبيل المثال ـ أدونيس ، انسي الحاج ـ يوسف الخال ، شوقي أبي شقرا . . . وغدت الفن الشعري المفضّل عند كثير من الشعراء العرب ، لم تنل عناية النقد العربي كظاهرة شعرية لها حدودها ومقوّماتها الاصطلاحية ، إلاّ في نهاية العقد السادس من هذا القرن ، حين استهلّ «انسي الحاج» ديوانه «لن» ، بمقدّمة نظرية عرض فيها بعمق لتلك الظاهرة .

وقبل البحث في ما أثاره هذا الشاعر الناقد ، تجدر الإشارة إلى الدور الذي قامت به مجلّة «شعر» اللبنانية[3] ، لأن انسي الحاج والعديد غيره من روّاد «قصيدة النثر» إبداعاً ونقداً ، ليسوا إلاّ أفراداً من جماعة هذه المجلة .

ولقد أوجدت «شعر» ، تيّاراً محلياً وعربياً ، احتضن الظاهرة الشعرية الجديدة ، ومن ثم أفسحت لها في مجالات الإبداع والتنظير والنشر . وفي غمرة هذه الجهود أطلق مصطلح «قصيدة النثر» في سماء الحركة الأدبية العربية انطلاقاً من لبنان ، وذلك من خلل مقالة نقدية كتبها أدونيس بعنوان «في قصيدة

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٧١ ـ ٧٢ .

(٢) ـ انظر : مجلة شعر ، عدد ١٨ ربيع ١٩٦١ ، بيروت ، ص : ١٤٩ ـ ١٦١ .

ـ انظر : صفحة ١١٩ ـ ١٢٠ ، من هذا البحث .

(٣) ـ أصدرت مجلة شعر في مطلع عام ١٩٥٧ .

النثر» ، وقدّمتها صفحات مجلة شعر[١] .

ومن ثم نستطيع بلورة معالم الدور الذي أدّته مجلة شعر في مساعدة قصيدة النثر ، وإعلاء شأنها ، ونشرها وتأكيد فنّيتها بما يلي :

أ ـ نشر الدراسات التي تتناول الدواوين الشعرية ، ومنها ما كتب نثراً إلى جانب الدراسات الشعرية النظرية .

ب ـ تقديم الترجمات الشعرية للقصائد الأجنبية وذلك دون التزام القافية والوزن في هذه الترجمات .

ج ـ مثّلت مجلة شعر ، إطاراً للتجارب الشعرية الجديدة وميداناً للشعراء الشبّان الروّاد في ميدان قصيدة النثر» .

د ـ تثبيت مفهومات جديدة تصب في خدمة قصيدة النثر أهمها :

ـ النظرة الجديدة إلى الموسيقى الشعرية والوزن والقافية .
ـ هدم الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية .
ـ تأكيد أهمية الوحدة العضوية في القصيدة والدعوة للتخلّي عن التفكُك البنائي الذي يقدّم على الشكلية[٢] .

ولقد ترافق دور مجلة شعر مع عدّة عوامل ساعدت على إنجاح هذا الدور ، وإيصاله إلى مبتغاه في نصرة قصيدة النثر وتثبيت دعائمها . من هذه العوامل :

---

(١) ـ أدونيس : في قصيدة النثر . شعر ، عدد ١٤ ، ربيع ١٩٦٠ ، بيروت .

(٢) ـ للمزيد راجع : بول شاوول : قصيدة النثر من خلال ديوان «لن» لانسي الحاج ، ص : ٣١ ـ ٣٢ . رسالة كفاءة غير منشورة . الجامعة اللبنانية كلية التربية ، أيلول ١٩٧٣ ، بيروت .

ـ Kamal KHEIr BEIK: Le mouvement moderniste de la poêsie arabe contemporaine p. 47-115.

ـ الخلخلة التي لحقت علم العروض ، والخروج على وحدتي الوزن والقافية . وبروز الشعر الحر الذي بُني على نظام التفعيلة الخليلي .

ـ ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه ، والإحساس بعالم متغيّر يفرض موقفاً متغيّراً من خلل شكل تعبيري ملائم[١] .

ـ ترجمات النتاج الغربي من الشعر خاصّة ممّا أثبت أن «موضوع القصيدة المترجمة ، والغنائية التي تزخر بها ، وصورها ووحدة الانفعال والنغم فيها ، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية دون حاجة إلى الوزن والقافية»[٢] .

ـ تقريب الشعر من النثر ، حيث أن هذه الظاهرة تمثّلت ـ كما يرى انسي الحاج ـ «عند جميع الشعراء العرب الشيوعيين والواقعيين الذين اقتربوا من النثر لا في أُسلوبهم ولغتهم فحسب بل في الجو والأَداء ؟» كذلك يلاحظ عن فئة أخرى هي فئة شعراء «المستوى» ، اقتراباً من النثر من حيث تبسيط الجملة والتركيب والمفردة ، وتبقى التجربة أو الموقف في «عصمتهما الفنية الصعبة» . ويرى انسي الحاج أن عبد الوهاب البيّاتي يمثّل الطرف الأَول بينما يوسف الخال يمثّل الطرف الثاني[٣] .

وأما ما أثاره انسي الحاج حول قصيدة النثر فيظهر إلى جانب التمييز بين الشعر والنثر[٤] القضايا التالية :

أ ـ التمييز بين الشعر والقصيدة :

تقوم القصيدة على عناصر الشعر ، لكنها لا تكتفي بها ، بل تعيد النظر فيها ، فتختصر وتكرّر وتزيد وتنقص . ومن ثمّ تعدّ القصيدة لا الشعر ، هي

(١) ـ انسي الحاج : مقدمة «لن» ص : ١١ .
(٢) ـ أدونيس : مجلة شعر عدد ١٤ ربيع ١٩٦٠ ، ص : ٧٧ .
ـ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص : ١١٢ ـ ١١٣ .
(٣) ـ انسي الحاج : مقدمة «لن» ، ص : ١١ .
(٤) ـ انظر : ص : ١٢٦ من هذا البحث .

الشاعر ، وهي العالم الذي يسعى إليه الشاعر من خلل شعره ، «عالم مغلق ، مكتّف بنفسه ، ذو وحدة كليّة في التأثير» ، وهي بعيدة من السعي لأيّة غاية زمانية[١] .

في ضوء هذا التمييز ، يوضح أنه «قد يكون في ديوان ما شعر رائع ، ولا يكون فيه قصيدتان ، بل يكون كله قصيدة واحدة» . ممّا يجعل بناء القصيدة صعباً على «تراب النثر ، وهو المنفلش والمنفتح والمرسل» ، بينما يعطي النثر شعراً ، بسهولة ويُسر ، وذلك ما حدث منذ أقدم الأزمنة وفي مختلف اللغات ، وإذا ما قيس هذا الشعر النثري بالشعر المنظوم لتفوق عليه حسناً وجودة[٢] .

ب ـ هل يمكن أن نُخرج من النثر قصيدة ؟

ردّ انسي الحاج على هذا السؤال بالإيجاب طالما أن معيارية التمييز الحقيقي بين الشعر والنثر لا تقوم على النظم ، وزناً وقافية ، لذلك ليس هناك ما «يمنع أن يتألّف من النثر شعر ، ومن شعر النثر قصيدة نثر» . ومن ثم يُنبّه هذا الشاعر الناقد إلى خطر توهّم بأن «الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر»[٣] .

لذا يؤكد إن «الشعر المنثور والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر ، هما عنصر أوّلي في ما يُسمّى بقصيدة النثر الغنائية ، لأن لا غنى لهذه القصيدة عن النثر الموقع[٤] .

ج ـ ماهيّة قصيدة النثر ومقوّماتها[٥] :

وإن اتسمت قصيدة النثر بالغنائية واحتاجت إلى النثر الموقع فمن الواجب

---

(١) ـ انسي الحاج : مقدمة ، «لن» ، ص : ٥ ـ ٦ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص: ٦ .

(٣) و (٤) ـ المصدر نفسه ص : ٩ .

(٥) ـ بعد تذمّر انسي الحاج من ضيق المجال لتوضيح ماهيّة «قصيدة النثر» يقول : «إنني أستعير بتلخيص كُلّي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا للكاتبة الفرنسية سوزان برنار» المصدر نفسه : ص : ١١ ـ ١٢ .

أن تشتمل على رؤيا صادرة عن تجربة عميقة ، وأن تأتي منصهرة في وحدة عضوية ، «لأنها أكثر من قصيدة الوزن حاجة إلى التماسك ، وإلاّ تعرّضت للرجوع إلى مصدرها ، النثر ، والدخول في أبوابه من مقالة وقصة ورواية و «خاطرة. . .»[1] أما إذا لجأت هذه القصيدة إلى الأساليب النثرية ، من سرد واستطراد ووصف فمن الواجب أن تجرّد هذه الأساليب من غايتها الزمنية ووظائفها المتمثّلة بإدراك أهداف معيّنة ترمي إلى الإفهام والإخبار وتوصيل المعارف . وعند ذلك فقط تدخل هذه العناصر النثرية في «كتلة لا زمنية» لا غائيّة هي قصيدة النثر[2] .

لذلك يؤكد أن قصيدة النثر تحتاج إلى توفّر ثلاثة شروط هي «الإيجاز (أو الاختصار) ، والتوهّج ، والمجانية «إضافة إلى ما سبق ذكره من ضرورة اشتمالها على الغنائية والإيقاع والرؤيا والوحدة العضوية . ولقد عمد إلى ما جاء عند «سوزان برنار» في كتابها «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» . سعياً وراء إيضاح تلك الشروط وما يتصل بها من مقوّمات لقصيدة النثر[3] .

د ـ حرية قصيدة النثر وحرية شاعرها :

إن شروط قصيدة النثر ومستلزماتها التي تمّ ذكرها لم تمنع انسي الحاج من التأكيد أن هذه القصيدة تتمتّع بقانون حرّ ، يؤمّن الحرية للشعر والشاعر ، «لأن الشاعر الحر هو النبيّ العرّاف والإله ، الشاعر الحر مطلق ، ولغة «الشاعر الحر يجب أن تظلّ تلحقه لتستطيع أن تواكبه ، عليها بالموت والحياة ، كل لحظة ، الشاعر لا ينام على لغة. .»[4] .

---

(١) ـ انسي الحاج ، مقدمة «لن» ص : ٩ ـ ١٠ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٠ ـ ١١ .

(٣) ـ أدونيس : مجلة شعر عدد ١٤ ربيع ١٩٦٠ ، حيث أعلن أدونيس اعتماده نفس المصدر الذي اعتمده انسي الحاج ، ص : ٧٥ .

ـ للمزيد راجع : بول شاوول : قصيدة النثر من خلال ديوان «لن» لانسي الحاج ، ص : ١٢٢ ـ ١٢٣ حيث يعرض آراء مفصّلة للكاتبة سوزان برنار مأخوذة من كتابها «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» من الصفحات ١٢ ـ ٥٢ ، ٧٦٤ ـ ٧٦٥ .

(٤) ـ انسي الحاج : مقدمة «لن» ، ص : ١٣ ، ١٥ .

ولقد دفعته هذه الدعوة إلى حرية شاعر قصيدة النثر ، إلى أن يرى في هذه القصيدة «عمل شاعر ملعون. . . يضيق بعالم نقيّ ، إنه لا يضطجع على إرث الماضي . إنه غاز . وحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية «إنه يستبيح كل المحرّمات ليتحرر» . ولئن كانت قصيدة النثر نتاج شعراء «ملاعين» فهي لا تنحصر بهم ، وأهميتها تتسع للآخرين جميعهم بين مبارك ومُعافى ، بين راض ورافض حيث أن «الجميع يعبرون على ظهر ملعون»[1] .

تلك هي رؤية النقد اللبناني إلى النثر الشعري وقصيدة النثر ، وإذا استثنينا وقفة انسي الحاج في مقدمة ديوانه «لن» حيث عدّ نفسه شاعراً ، ملعوناً يخرج على الأَعراف والمفهومات الأَدبية السائدة . وما قدّمته خالدة سعيد من تحليل حول ديوان «لن» لانسي الحاج وآرائه النقدية النظرية[2] .

نرى أن المعالجات النقدية التي عكستها رؤية هذا النقد ، لم تتعدَ إشارات سريعة ، تتسم بالوصف ، وعرض جوانب جزئية من ظاهرتي النثر الشعري وقصيدة النثر ، دون أن تصل إلى البحث التحليلي المتخصّص الذي ينزع إلى دراسة هاتين الظاهرتين ، كحالتين مستقلين ، تستحقان ، تحديدات نظرية توضح معالمهما وتظهر ما لهما من ظروف ، ومعطيات وارتباطات مع ظواهر الحياة الأَدبية والفكرية والاجتماعية والسياسية .

كما أن نمط المعالجة قد تمّ في ضوء المفهومات السائدة ، التي ترى أن الشعر لا يكون إلا موزوناً مُقفّى ، مما أدّى إلى ردّة فعل عند روّاد قصيدة النثر وأنصارها ، جعلت هذه القصيدة نقيضاً للشعر الموزون بعيداً من أي تحليل قادر على توضيح هذا الظاهرة في إطارها الموضوعي المستقل ، وتوفير المسوّغات التي تُزيل حالة التناقض بين قصيدة الوزن ، وقصيدة النثر .

---

(١) ـ انسي الحاج : لن ، المقدمة ، ص : ١٥ .

(٢) ـ خالدة سعيد : لن لانسي الحاج (مقالة نقدية) ، في مجلة شعر ، عدد ١٨ ربيع ١٩٦١ ، بيروت .

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر المنثور وقصيدة النثر قد اكتسبا وجوداً موضوعياً في عالم الأدب ، عبر استقلال تام عن الأنساق العروضية بمختلف مستوياتها . ممّا يفرض ضرورة اتخاذ موقف من هذه الظاهرة لا يقتصر على رفضها ، لأن الرفض معناه عدم دراستها كظاهرة لها وجودها الموضوعي .

إذاً لا يعدو الرفض أن يكون موقفاً سلبياً ، غير فاعل وغير مؤثّر . لذلك كان من الواجب التعامل مع ظاهرة الشعر المنثور وقصيدة النثر بإيجابية على صعيد النقد والتحليل والبحث ، بهدق كشف ما فيها من مظاهر تجديد وإبداع ، أو جمود وتقليد ، ومن ثمّ إبراز مقوّماتها ومنطلقاتها وموقعها ضمن الفنون الأدبية ، خصوصاً بعد أن غدت تلك الظاهرة موئل العديد من الشعراء اللبنانيين والعرب . وذلك انطلاقاً من موقف لا يبخس «قصيدة الوزن» حقّها ولا يتجاهل في الوقت ذاته «قصيدة النثر» لأن عالم الشعر كفيل بأن يتقبّل هذين النوعين من القصائد بعيداً من حالتي التناقض وردّات الفعل .

د ـ الرؤية المحدثة إلى الموسيقى الشعرية :

ومن أوجه الحَدَاثة في النقد الأدبي في لبنان ، رؤيته إلى أن «الموسيقى الشعرية» لم تعد مستمدّة من الوزن والقافية فحسب بل غدت في رأيه «نابعة من الوزن والصور والمعاني والأفكار والأصوات والوقفات إلخ . . .»[1] .

وانسجاماً مع جوانب من هذه الرؤية توقف النقد عند «الإيقاع» المتمثّل بالموسيقى اللفظية التي تُهيء نفس السامع وتجعله في «الحالة الشعرية» الخاصّة قبلياً بالشاعر[2] . ولقد توقف انطون غطّاس كرم بإسهاب عند الموسيقى اللفظية

(١) و(٢) ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ٦٢ ـ ٦٣ ، ٥٧ ـ ٥٨ .
ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١٨١ .
ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ٢٦ ـ ٢٨ .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنج الواقعي ٤٧ ، ٧٢ ـ ٧٨ ، ٩٣ ـ ٩٤ ، ١١٢ ـ ١١٤ ، ص : ٢٣٨ ـ ٢٤٢ .
ـ مارون عبود : على المح ، ص : ٣٩ . =

وكيفية أداء النغم التعبيري الذي أسماه الإيحاء أو الإيقاع[1] .

ومن ثم رصد هذا الناقد التفاعل الإيقاعي للظواهر النغمية داخل القصيدة وأوجه انعكاسها على المتلقّي . وأعلن اتفاقه مع الرمزيين في ما يعود لأهمية القراءة الإيقاعية للقصيدة ، بحيث يتمكن القارىء من استرجاع حالة تكوين القصيدة لدى الشاعر أبّان ولادتها حين لم تكن إلاّ إيقاعاً وصورة منغمة[2] .

ولقد توقف كرم عند الإيقاع بتلوناته الخارجية والداخلية وأكدّ أن هذا الإيقاع يقوم بالتوحيد بين نفس القارىء والواقع ، وتُتابع الحالات النفسية في ذات القارىء طريقين اثنين :

الأول : فيزيولوجي تمّ بتكرار الأَصوات المنسجمة في الحروف بالرغم من إهمال المعنى .

الثاني : نفسي لأَن النغم متى تناسب واتزن يطرب ويهز ، ويوفر تهيؤ الحالة الشعرية التي حملت الشاعر إلى الإبداع ، ويتيسّر للمتذوّق أن يشارك الخالق ، الشاعر في حالته وأن يتمّمها بحسب مؤهلاته وقواه الإستيعابية فيصبح خلاّقاً إبداعياً فنياً بدوره[3] .

يتضح ممّا تقدّم أن معالجة كرم للأَبعاد النغمية مظهر حَدَاثي في النقد العربي وإن حاكى فيه المذهب الرمزي الغربي ، وتتمثّل أوجه حدَاثته في النهج التفكيري في دراسة نماذج من الأَدب العربي الحديث[4] بناء لهذا النهج .

= ـ روز غريّب : جبران في آثاره الكتابية ، ص : ٢١ ـ ٢٢ و ٣٩ ، دار المكشوف بيروت ، ط ١ ، ١٩٦٩ .

ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٣٦ .

(١) ـ انطو غطاس كرم : الرمزية والأَدب العربي الحديث ، ص : ٨١ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨٣، ١٢٥ ـ ١٢٦ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨٣ .

(٤) ـ المصدر نفسه : القسم الثاني ـ التطبيقي ، ص : ١١١ وما بعدها .

الفصل الثالث

نقد القصيدة

أ ـ تعريفــها

ب ـ الوحدة العضوية في القصيدة

الفصل الثالث
نقد القصيدة

أ ـ تعريفها :

القصيدة مصطلح قديم ، عرفه النقد العربي ، وهي من الشعر ، «المنقّح المجود»[1] ، وما قصد واعتمد ، فكمل وزنه ، وتمّ شطراه ، واحتفل له قائله «فنقحّه باللفظ الجيّد والمعنى المختار»[2] .

ولئن توقفت هذه الآراء عند نوعية الشعر ، من حيث تثقيفه وجودته صياغة ومعنى ، فإن النقد العربي القديم استساغ من جهة أُخرى ، إطلاق مصطلح «القصيدة» على الشعر ، من خلل النظر إلى عدد أبياته ، ومن ثم ميّز بين «القصيدة» و «القطعة» ، حيث رأى أن ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشرة ، يُسمّى قطعة[3] . أما ما زاد على ذلك فإنما تُسميه العرب قصيدة[4] .

ولقد اختلفتِ الآراء حول تحديد مجموع الأَبيات اللازم لتكون القصيدة أذمنها ما جعله ثلاثة[5] ، ومنها ما جعله سبعة ، وأُخرى لا تعدّ قصيدة ، «إلاّ ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد. . .»[6] .

---

(١) ـ الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، ج ١ ، ص : ٣٢٨ ، مادة (ق ص د) .

(٢) ـ ابن منظور : لسان العرب ، مجلد ٣ ، ص : ٣٥٤ مادة (ق ص د) .

(٣) و (٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٣٥٥ .

(٥) ـ المصدر نفسه : ص : ٣٥٤ .

(٦) ـ ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص : ١٨٨ ـ ١٨٩ .

في ضوء ما تقدّم ، يتضح تركيز النقد العربي القديم على عناصر الشكل في تحديد القصيدة وتعريفها ، خصوصاً الوزن الكامل التام ، وعدد الأبيات الشعرية ، ذات الشطرين التامين ، واشتمالها على اللفظ الجيّد والمعنى المختار .

أما النقد الأدبي في لبنان ، فإنه أعطى ملامح من رؤية حَدَاثوية إلى القصيدة تعريفاً وتحديداً . وتنقسم تلك الملامح إلى اتجاهين :

الأول : عرّف هذا الاتجاه القصيدة انطلاقاً من مقوّماتها وأركانها . ورأى أن القصيدة تحدّد ، «بالموضوع والشكل ، بالمعنى والنغم ، بالغاية والوسيلة ، وبما فيها من تحقيق لنظرية العلاقات بين مظاهر الكون ، ومدى انفعال الذات بها . . .»[1] .

وفي محاولة لإلقاء الضوء على «الموضوع والشكل» يؤكد أن «الموضوع» هو ما اشتمل على الأفكار والعواطف التي تفضي إلى رؤيا جديدة للعالم ، تسعى إلى إدراك حركته وعلاقاتها وتفسيرهما ، ومن ثم تغيّر هذا العالم ، وتجاوزه من خلل الكشف ، عن «عالم مجهول لم يُعرف بعد»[2] .

أما «الشكل» الحديث ـ في رأي هذا الاتجاه ـ فلا يتوقف على وجود الوزن والقافية أو عدمه ، لأنه «أكثر من وزن وقافية ، هو حركة القصيدة ، وطريقة تكوّنها ، وعلاقة أجزائها ببعض ، والأصوات الداخلية فيها . ثم صورها وطبيعة هذه الصور ، وأبعادها ، وتراكيب هذه الصور ، وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة»[3] .

وتقوم القصيدة ، على جناحين هما المضمون والشكل ، ويتسم هذان

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم ـ الرمزية والأدب العربي الحديث : ص : ١٧١ .
ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٨ ، ١٢ ، ١٣ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٧ ـ ٨ .
(٣) ـ المصدر نفسه : ص : ١٢ .

الجناحان بالتلاحم العضوي ، لأن الشكل هو «تجسد المعنى وكيانه العضوي» ، ولن يتمّ هذا التجسّد إلاّ بتحرر الشكل من كل شرط مسبق[١] .

إن المظهر الحَدَاثي في رؤية هذا الاتجاه يتركّز في ربط تعريف القصيدة بتحديد مفهوم حديث للشكل يتجاوز المفهوم القديم ويدعو إلى التلاحم بين الشكل المتحرّر ، المتغيّر ، والمعنى ، تلاحماً عفوياً ، لتغدو القصيدة كشفاً رؤيوياً للعالم حاضراً ومستقبلاً .

الثاني : ولئن توسّل الاتجاه الأَول في تحديد القصيدة عناصرها ، ودورها في علاقة صاحبها بالعالم ، فإن الاتجاه الثاني تحدّث عن علاقة القصيدة بشاعرها ، وبمصدرها وماهيتها ، ومن ثمّ دورها في عملية التوصيل بين الشاعر والمتذوّق .

ولقد أعطى هذا الاتجاه تحديداً أكثر دقة ، يرى في القصيدة أداة نقل للحالة الشعرية ، وإنها «مأثورة كلامية ، توصلت بتجارب موصولة ـ وقل بلقيات ـ إلى فلذ ، إلى أبيات ، إلى مجموع إيحائي يعطّل بتعددية الأَصوات وعي المتذوّق ، ويتكوّن في لا وعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهراً وشكل جوهر»[٢] .

لا يتضح هذا التحديد ، إلاّ في ضوء ، ما طرحه سعيد عقل في مقدمة «المجدلية» ، من قضايا تتصل بتمييز الشعر من النثر وبقية الفنون الجميلة . وبمادة الشعر والتحولات التي تنتاب هذه المادة قبل الإبداع وفي أثنائه وبعده ، وبكيفية نقل الحالة الشعرية من الشاعر إلى المتذوّق[٣] .

إلاّ أن هذا التعريف ـ مع غموضه ـ يضع أمامنا جملة أُمور حديثة هي :

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ١١ .

(٢) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ٣٧ ـ ٣٨ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٧ ـ ٣٧ ، وللوقوف على مناقشة هذه القضايا وتفصيلها راجع ، ص : ١٠٢ ـ ١١١ ، من هذا البحث .

١ ـ إن القصيدة وسيلة وليست غاية[١] .

٢ ـ إنها أداة لنقل الحالة الشعرية .

٣ ـ شكلها ، كناية عن «مأثورة كلامية» ، تقودها التجارب الشعرية المتتالية إلى أبيات ذات مجموع إيحائي بفضل الأبعاد النغمية التي تنبعث من تعددية الأصوات .

٤ ـ بلورة سُبُل عملية التذوق الشعري ومظاهرها .

ويتفق أنطون غطاس كرم مع عقل في رؤيته فيقول الأول : «إن القصيدة لا تظهر بدءاً كمعنى منقطع جلي بل كنغمة موسيقية ، تنمو رويداً رويداً حتى تبلغ الوضوح ، فتستحيل كلمات ، وغبّ ذلك تتبلور الفكرة في ألفاظ تتزاوج والنغمة الموقعة»[٢] .

إن هذا التركيز على الأبعاد الموسيقية ، وتعدديتها داخل القصيدة ، ليس إلاّ انعكاساً لمبادىء المدرسة الرمزية التي رأت في الرنّة الموسيقية العنصر الأكثر أهمية في الشعر[٣] .

ويظهر أن الخلفية النظرية التي توسّلها النقد اللبناني في تعريف القصيدة خصوصاً ما يتصل بعلاقاتها بالتجارب لدى الشاعر والمتذوّق ، ليست بعيدة من رؤية النقد العالمي ، الذي عرّف القصيدة بأنها «فصل من التجارب»، وأهمها تجربتان **أولى** : تتصل بالشاعر ، حين يتأمّل قصيدته بعد الفراغ من كتابتها .

---

(١) ـ يرى ملازمة في القصيدة «واسطة» بين المادة والفكرة ، واستنفاداً للموضوع والصورة واللفظ داخل العمل الفني حتى لا يبقى سوى الفكرة المُجرّدة .
ـ انظر : محمد فتّوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص : ١٠١ .

(٢) ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ٧٢ . وقبله : توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣١ ـ ٢٣٢ ، حيث يعلن أنه عندما يبدأ بكتابه القصيدة تطنطن هذه برفق في عقله كموسيقى .

(٣) ـ هنري بير : الأدب الرمزي ، ص : ١٣ ـ ١٤ .

وثانية : تعود إلى تلقي القارىء للقصيدة ، ممّا يجعل تجربة الشاعر بعد إنهاء القصيدة ، تجربة القارىء الأول[1] .

ولئن تعدّدت تعريفات النقد العالمي الحديث للقصيدة . وتوزّعت بين تعريف يتوقف عند الإنشاد والأداء ، بصوت عال ، لأنه ينظر إلى أهمية الجانب الصوتي الذي يعود إلى وسائل عدّة ، كالوزن والحروف الصوتية المتعاقبة أو الصامتة ، والجناس والقافية والإيقاع . . .

وآخر يقول : إن القصيدة هي تجربة الشاعر التي تتمثّل في الغايات المتضمنة لعمله الفني ، أما مؤلفاً كتاب «نظرية الأدب» فإنهما توصلا إلى تعريف القصيدة بأنها ليست تجربة فردية أو محصلة تجارب ، وإنما هي فقط ، قضية تجارب في حيّز الاحتمال ، لأن التجربة الفردية ، قد تكون صحيحة ، خاطئة على السواء ، وفي كل تجربة فردية ، جزء صغير يمكن عدّه ذا صلة بالقصيدة الصحيحة . ولهذا علينا أن نتصوّر القصيدة الفعلية ، بُنية من الضوابط تتحقّق جزئياً ، في التجربة الفعلية لقرائها العديدين ، وإن كل تجربة منعزلة ، (قراءة ، إنشاد . . .) ، ليست إلاّ قياماً بمحاولة ناجحة وكاملة في كثير أو قليل لالتقاط هذه المجموعة من الضوابط والمستويات[2] .

ب ـ الوحدة العضوية في القصيدة :

تعدّدت الموضوعات داخل القصيدة العربية القديمة ، وغدت «متحفاً» ، لعدّة أغراض لا يجمع بينها سوى وحدة شعورية ، تعكسها جملة تجارب ذاتية ، تتباعد زمنياً ، ولربما امتدّ هذا التباعد شهوراً وسنوات من حياة الشاعر .

ولقد عمد الشاعر العربي ، إلى تركيز أحاسيسه ، وأفكاره في «بيت

(١) ـ أ. أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ، ص : ٢٩٠ ـ ٢٩٦ .
(٢) ـ للمزيد راجع :
ـ أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص : ١٨٣ ـ ٢٠٣ ، ترجمة محي الدين صبحي .

القصيد» الذي امتلك استقلالاً بارزاً وغدا ذا وحدة قائمة بذاتها ، ممّا أفقد القصيدة العربية القديمة وحدتها إن من حيث الموضوعات أو من حيث مجموع الأبيات المندرجة ضمن الموضوع الواحد . وجعل تداخل المعنى بين بيتين متجاورين أو أكثر عيباً ، يزري بالشعر ، ولقد سُمي هذا العيب «بالتضمين» .

ولئن امتلك عدد من القصائد العربية القديمة وحدة الموضوع في أغراض الغزل والخمرة والزُهد والوصف . . . ، فإن البيت الشعري احتفظ بنسبة بارزة من استقلاله وانفصاله عن أقرانه . وبقيت القصيدة ، كناية عن مجموعة من الأبيات التي يجمعها إطار موسيقي واحد يشتمل على الوزن والقافية والروي . لم تحدث حركة الخروج على عُمود الشعر القديم رؤية نقدية نظرية ، تدعو إلى الوحدتين الموضوعية والعضوية . خصوصاً أن النقّاد القدماء صرفوا جلّ همهم ، في الدعوة للوصل ، بين الأفكار الجزئية ، بما يتلاءم وعُمود الشعر ، وكأنهم فهموا أن الوحدة في القصيدة لا تتعدى الربط بين المعاني الجزئية وإجادة وصل موضوعات القصيدة ، وحُسن التخلص في ما بينها :

أما رؤية النقد في لبنان إلى الوحدتين الموضوعية والعضوية في القصيدة ، كمظهر حَدَاثي ، ناتج عن تأثر هذا النقد بمثيله الأُوروبي ، فإنها بدأت ، إرهاصات أولية ، دعا إليها ، خليل مطران وجرجي زيدان ، إذ أعلن الأول أنه ينظر إلى «جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها ، وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع . . .»[1] ومن ثم حذّر من مغبّة افتقاد القصيدة العربية الحديثة للترابط بين معانيها ، والتلاحم بين أجزائها ، ولوجود مقاصد عامّة تُقام عليها أبنيتها ، وتوطّد أركانها . وفي رأي مطران ربما «اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل»[2] .

---

(١) ـ خليل مطران : ديوان الخليل ، ج ١ ، بيان موجز ، ص : ١٠ .

(٢) ـ خليل مطران : في المجلة المصرية السنة الأُولى ، ج ٢ ، ١٦ يونيه ١٩٠٠ ، ص : ٢٢ ـ ٤٤ ، عن محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٤٠٢ .

أما جرجي زيدان ، فإنه يرفض ، أن تبقى القصيدة ، مبنية على البيت المستقل بمعناه عن أقرانه ، ويدعو إلى أن تكون القصيدة ذات «غرض مترابط الأجزاء من أولها إلى آخرها»[1] .

ولئن أشارت هذه الآراء ، بوضوح ، إلى ما يمكن أن يندرج ضمن مصطلح «الوحدة العضوية» في القصيدة دون ذكر هذا المصطلح ، فإن النقد اللبناني ضمن المدة المحدّدة لهذه الدراسة ، لم يترك بحثاً نظرياً ، مفصّلاً كفيلاً بأن يبلوّر مفهوم الوحدة العضوية ، ويحدّد ارتباطه بمفهوم الوحدة الموضوعية ، ويبرز مستلزمات هاتين الوحدتين ومقاييسهما ، وأركانهما ، ودورهما ضمن القصيدة العربية .

وإنما حفل هذا النقد بآراء سريعة ، ذات مظهر حَدَاثي ، منها ما يتصل بالوحدة الموضوعية ، ومنها ما يعود إلى الوحدة ، العضوية ، ولقد وردت هذه الآراء ـ غالباً ـ في سياق النقد التطبيقي .

أما ما يتصل بالوحدة الموضوعية فهو :

أ ـ تأكيد أن تكون للقصائد «بداية ونهاية» ، وأن يلج الشاعر مباشرة إلى قلب الموضوع[2] .

ب ـ التركيز على وحدة الموضوع داخل القصيدة ، لأن تعدّد الموضوعات فيها ، مدعاة لتفككها[3] .

ج ـ ملاحقة وحدة الموضوع في قصائد عديدة للشاعر خصوصاً ما اشتمل

---

(١) ـ جرجي زيدان : تاريخ الآداب العربية المجلّد ج : ٤ ، ص : ٥٦٩ ـ ٥٧٠ .
(٢) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ص : ٨٢ ـ ٨٣ .
ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .
(٣) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٤٧ ، ١٥١ ـ ١٥٤ .
ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول : ص : ٧١ .
ـ رئيف خوري : الطليعة ، مجلّد ٤ سنة : ١٩٣٨ ، ص : ١٥ .

عليه ديوان شعري بكامله . (نقد عمر فاخوري لديوان يوسف غصوب/ القفص المهجور) ، و (نقد مارون عبود لديوان أبي شبكة ـ أفاعي الفردوس) ، ومن ثم الخلوص إلى أن كلا الشاعرين قد وفّر لديوانه وحدة موضوعية أحالت الديوان إلى قصيدة واحدة في قصائد[1] .

د ـ أثر الإطالة في وحدة الموضوع في القصيدة وإمكان تجاوز عقبة الإطالة بفعل طول النفَس الشعري[2] .

هـ يكمن مصدر الوحدة الموضوعية في وحدة التجربة الوجدانية[3] .

ومن الصرخات الأولى التي يمكن إدراجها ضمن دائرة الوحدة العضوية :

أ ـ الدعوة لإيجاد الروابط الفنية والمنطقية ، بين معاني القصيدة ، وأبياتها[4] . بحيث يتم التخلّي عن نهج الأَبيات المفردة ، المُشتتة[5] .

ب ـ التذكير بأهمية «الوحدة» في العمل الفني ، لأَنها من أبرز صفات الشعر الحديث . ولقد ألمحت روز غريّب إلى أن ما يُسهّل الوحدة في الأَدب بعامّة والشعر على الأَخص ، تحديد الموضوع ، وحصره في دائرة ضيّقة ، يُتاح

(١) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١٦ ، ٧٠، ١٧٩ .
ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٨٩ ، ١١٤ ـ ١١٨ .
ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٢٢ .
(٢) ـ للمزيد راجع :
ـ مارون عبود : مجدّدون ومجترون ، ص : ٦٠ ، ٨٩ .
ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ١٥٠ ـ ١٥١ .
ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٦٨ ، ٨٤ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٤٢ ، ١٥٧ ، ١٦٣ ـ ١٦٥ .
ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ١٣٩ ، ١٤٦ ـ ١٤٧ .
(٣) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٤٨ .
(٤) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ١٠٨ ـ ١٠٩ .
(٥) ـ رئيف خوري : الطليعة ، مجلّد ٤ ، سنة ١٩٣٨ ، ص : ١٥ .

فيها للأديب ، تقصّي المعنى ، واستيفاؤه حتى لا يبقى فيه بقية ، ومن ثم فصلت أنواع الوحدة ، وحصرتها في توافق الأجزاء ، والتناسب ، والتوازن والتدرج والتطور ، والتكرار[1] .

يتضح من رأي غريّب أن علامات الوحدة ليست سوى علامات الجمال ، التي اتكأت في تحديدها على آراء نقدية أوروبية ، خصوصاً ما يرى منها «أن الجمال هو الوحدة مع التنويع»[2] .

إن آراء غريّب النظرية لم تصل إلى إطلاق مصطلح «الوحدة العضوية» ، ولم تتحدّث عنه مباشرة وإن لامست تلك الآراء جوانب عدّة من هذه الوحدة .

ولئن أوجب رئيف خوري ، ضرورة توفر الوحدة العضوية في القصيدة ، مصرّحاً بهذا المصطلح ، ومشترطاً في الوقت عينه عدم تحوّل القصيدة إلى مقالة أدبية[3] ، فإن انطون غطاس كرم لاحق ، هذه الوحدة ، بجديّة ومثابرة ، وحاول أن يتوقف عند معالم وجودها في القصائد التي أخضعها لمبضعه النقدي . فتبيّن له أن عدداً من الشعراء العرب المحدَثين[4] آثر التزام عمود الشعر القديم المتمثّل بوحدة البيت واستقلاله ، ووحدتي الوزن والقافية ، ممّا أفقد قصائدة الوحدة العضوية والبناء المتكامل . وإن قسماً آخر[5] من هؤلاء الشعراء وفّر لقصائده الوحدة العضوية والبناء المتكامل[6] .

ومن ثم أسهب كرم في الكلام على تفسير معالم هذه الوحدة ، وتحديد

---

(١) ـ روز غريّب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ٢٢ ـ ٣٣ .

(٢) ـ للمزيد راجع :

ـ المصدر نفسه : ص : ٢٠ ـ ٢١ .

(٣) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ١٨١ ـ ١٨٢ .

(٤) ـ منهم : محمود سامي البارودي ، وأحمد شوقي .

(٥) ـ من هؤلاء : خليل مطران ، بدر شاكر السيّاب ، وخليل حاوي .

(٦) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٢٩ ، ٢٣٣ ، ٢٤٩ ، ٢٨٢ ـ ٢٨٣ .

ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ٨٤ .

مُسبباتها ومقوماتها في شعر مطران ، وأكّد أن هذا الشاعر كان منسجماً مع آرائه النقدية النظرية التي ساقها في مقدمة ديوانه بباب «بيان موجز» فصوّب اهتمامه ، نحو نهاية القصيدة ، لتشكّل المصبّ الطبيعي لكل ما يسبقها ، وكأنه كان يسعى إلى البداية من النهاية «متخلياً عن الوثب إلى غايته ، وثبا ، ساعياً لإدراكها بتدرج متئد .

وفي صدد كيفية تحقق الوحدة في شعر مطران أكّد كرم أن هذا الشاعر كان يتوّج قصيدته بفكرة شاملة ويجعلها مطلعاً ومن ثم يذيبها في التفاصيل المُتتابعة ، وينظمها كما ينظّم الفكرة في النثر ، متناولاً الجزء تلو الآخر ، «ريثما تتصاعد وتتكامل ويكون بعضها مقدّمة لبعض ، وبين الدافع ونتيجته ، تتماسك الوحدة القصصية ، وبذلك لا يعود البيت الشعري مستقلاً برأسه منفصلاً عن أترابه ، وإنما يضحى حجراً في بناء ، أقرّ وضعه وترتيبه وفقاً لخط بياني صاعد»[1] .

إذاً بموجب الوحدة العضوية ، تغدو القصيدة مشروعاً هندسياً ، ذا تصميم ، كامل ، لا يتغافل عن التفرعات والأجزاء ، ومن ثم تجهّز المواد التي تلزم لتنفيذ هذا التصميم ، وبعدها يتم توضيح تلك المواد وتنسيقها تنسيقاً تكاملياً في بناء متلاحم .

أما بخصوص العلاقة بين الوحدتين العضوية والموضوعية فإن النقد اللبناني عرض لها في لمحات سريعة وجعل مصدر الوحدة الموضوعية كامناً في موضوع التجربة الوجدانية . وإن هذه الوحدة تمثّل الدور الرئيس ، في لحمة البناء الفني للقصيدة ، مما يعكس الوحدة العضوية في أجلى صورها[2] . حيث يندرج ضمن أُطُرها الجانب الشكلي بكل مقوّماته ، وتغدو القصيدة

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٤٩ ـ ٢٥١ .

(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٤٨ ، ٦٤ ، ٨٢ ـ ٨٣ ، ٨٩ .

تركيباً «شديد الحساسية ، زيادة حرف واحد تسلبها حرارتها ، زيادة مقطع واحد تخلخل تماسكها واستقرارها[١] .

ولقد أثار عدد من النقّاد اللبنانيين قضية خلو الشعر العربي القديم من «البنايات الشعرية»[٢] . ومن هؤلاء النقّاد مَن أعاد أسباب ذلك إلى قصر النفس عند الشاعر القديم ، وضيق مجال تخيّله ، وصعوبات الظروف الحياتية التي تكتنفه[٣] .

ومنهم مَن اختصر بقوله : «لم يبن مَن لم يحب»[٤] ، ولئن أحبّ العربي - في رأي سعيد عقل - فإن عوامل البيئة الفقيرة طغت على عاطفته ووجّهتها إلى «حُسن الحياة أكثر منها إلى الترف العقلي الذي يدّعي الحب» مما جعله يرفع قديماً شعار «العيش أولاً»[٥] .

ومن ثم يؤكد عقل «أن بدء أدب الغزل ، هو بدء البناء» ، في البنايات الشعرية ، التي من الواجب ، توفيرها في الشعر العربي الحديث ، من خلل إبداع ، «قصائد عمائر لا خيمات»[٦] ، ترصف مداميكها من أبيات الشعر العربي التي نظّمت في سلك ، فراحت لأول مرة في تاريخها تكوّن نغمة في سمفونية[٧] .

---

(١) - خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٦٣ ، ١١٧ - ١١٨ .

(٢) - أُطلق هذا المصطلح على القصائد ذات البناء الفني العضوي . ولفؤاد افرام البُستاني تحديد لهذا البناء يقول فيه : «البناء في أخص خصائصه إنشاء موحّد التصميم ، متماسك الأجزاء ، تسوده فكرة واحدة ، على ما فيها من تشعب ودقائق متعدّدة تستقر معه الأجزاء ، متناغمة في الكل وتشمل الكل جميع الأجزاء» فؤاد البستاني : في مقال له عن «غلواء» أبي شبكة : عن صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص : ٢٦٠ .

(٣) - المصدر نفسه ، ص : ٢٦١ - ٢٦٢ .

(٤) و(٥)- سعيد عقل : كأس لخمر ، ص : ٨٧ - ٨٨ .

(٦) - المصدر نفسه ، ص : ٨٨ .

- سعيد عقل : مقدمة بنت يفتاح ، ص : ٧ ، المشرق سنة ١٩٣٥ ، الطبعة ١ .

(٧) - أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٤٧ . =

يظهر إذاً أن الوحدتين الموضوعية ، والعضوية ، اللتين تحيلان القصيدة إلى قصر راسخ الأركان ، هما مطلب عقل الذي أبدى نفوراً من القصيدة المُفكّكة المُتعدّدة الموضوعات ، لأنها كخيمة البدوي ترتعد مفاصلها لأوضع الرياح .

ويُشير صلاح لبكي ، إلى أن الشعراء اللبنانيين سدّوا الفراغ في الشعر العربي ، وأوجدوا البنايات الشعرية التي وفّروا لها ، في رأيه ، الوحدة المعنوية ، وفي الوقت نفسه ، لم يهدموا «البيت العربي ، هذه الحلية المُثقفة الصياغة ، فظلّ البيت مستقلاً . . . وسلمت القصيدة من التضمين ، تشد وحدة المعنى فيها ، والاتساق الفكري ، الأبيات بعضها إلى بعض ، وكأنما هي الحجارة الكريمة منتظمة في سلك»[1] .

ولئن دعا صلاح لبكي إلى إبداع القصائد الشعرية الطويلة ذات الموضوع الواحد فإنه لا يرى ضيراً في الحفاظ على استقلالية البيت الذي عدّه حليّة وحجراً كريماً ينتظم في سلك العمارة الشعرية الحديثة . حتى أن الرؤية اللبكية تعد التداخل في الأبيات عيباً هو التضمين .

إذاً يظهر تركيز لبكي على الوحدة الموضوعية أو المعنوية التي تتضافر مع وحدة الموقف الفكري ، لتخفّفا الشوائب الناتجة عن استقلالية الأبيات . ولا يخفى أن هذه الرؤية اللبكية ليست بعيدة من الدعوة إلى الوحدة العضوية .

يتضح في ضوء ما تقدّم أن رؤية النقد في لبنان إلى الوحدة ، عضوية كانت أم موضوعية لم تتعدَ إشارات مُبعثرة في سياق النقد التطبيقي أو في مقالات نقدية نظرية لم تُكتب في الأصل لبحث هذه القضية ، لذلك لم تجد تبلوراً كافياً لمفهومات الوحدة بأنواعها المتعدّدة ، ولما يتصل بهذه الأنواع من

= ـ مناف منصور : مدخل إلى الأدب المقارن ، سعيد عقل وبول فاليري ، ص : ٢٣٨ ـ ٢٤٧ .

(١) ـ صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص : ٢٦٣ ، ٢٨٠ ، ٢٨٨ .

مقاييس وأركان وأدوار داخل القصيدة العربية الحديثة .

بيد أن النقد العالمي الحديث ، توقف ملياً ، عند هذه القضية ، ورأى أن الوحدة العضوية ، تتمثّل بوحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر والمواقف التي يُثيرها هذا الموضوع ، ممّا يجعل القصيدة بُنية حيّة ، وبناءً متلاحماً تترابط فيه الأبيات ، ترابطاً عضوياً ، وتغدو عملاً شعرياً مبنياً على مجموعة من الأحاسيس والأفكار والأخيلة ، تنصهر في موضوع معيّن موحّد ، يتصل بحقائق الكون والحياة ، ويشكّل مصدر إثراء للآخرين ، في مجال المعرفة النابعة ، من الفكر والعقل والنفس والوجدان .

وتالياً ، ليست الوحدة العضوية ، مقتصرة على توالي أبيات في موضوع واحد ، وإنما هي أبعد من ذلك ، عمقاً ، إذ لا بد من أن تصوّر القصيدة حَدَثاً وجدانياً تامّاً ، تغدو تجربة شعرية تامّة تنمو فيها وحدة عضوية ، قوامها ، وحدة شعورية ، وأخرى فكرية ، شريطة أن لا تتيح تلك الوحدة ، تقديم مقطع على آخر من المقاطع التي حلّت في القصيدة الحديثة مكان تعدّد الموضوعات ، وتفكّك الأبيات واستقلالها :

ولقد حدّد النقد الحديث مستلزمات الوحدة العضوية بما يلي :

أ ـ تفكير الشاعر الممتد والطويل في منهج القصيدة .
ب ـ الالتفات إلى الأثر الذي ينوي الشاعر إحداثه في سامعيه .
ج ـ النظر إلى الأجزاء التي تندرج في أحداث هذا الأثر ، وإلى الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء .
د ـ التفكير في النسق الذي ستتحرّك ضمنه القصيدة لتحضير الأثر المقصود إيصاله ، وذلك من طريق التتابع المنطقي ، وتسلسل الأحداث ، والأفكار ووحدة الطابع[1] .

---

(١) ـ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٣٩٤ .

ويُحدّد «ادغار الان بو» بإيجاز مقوّمات هذه المستلزمات من خلال الخطوات التالية :

١ ـ بدء الشاعر بتحديد الأَثر الذي يريده .

٢ ـ تحديد المتلقّي والمتذوّق للقصيدة .

٣ ـ رسم الطابع العام الذي يسود القصيدة من فرح وحزن وتشاؤم وتفاؤل. . .[١] .

أما مقاييس هذه الوحدة فإنها تتمثّل ، بترتيب أجزاء الفكر ، ونمو الصورة والأَخيلة ، و «دلالة هذا النمو على الحركة الشعورية في نظام منطقي عند غير الرمزيين ونظام نفسي إيحائي عند الرمزيين[٢] .

ولئن ترابطت الوحدتان العضوية والموضوعية وشكّلت الثانية سبباً واجباً ، وضرورياً لوجود الأُولى فإن الرؤية النقدية السليمة تفترض التمييز بين الوحدتين وتحديد مُستلزمات ومقوّمات ودور ، كل منهما داخل القصيدة الحديثة .

---

(١) ـ للمزيد راجع :

محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٣٩٥ الحاشية .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٣٩٤ ـ ٤٠٤ .

ـ شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ص : ١٥٣ ـ ١٦٠ .

الفصل الرابع
التجربة الشعرية

- تمهيـد .

أ - التجربة الشعرية ، تحديدها وعناصرها .

ب - جذور التجربة الشعرية أو مصادر الشعر .

ج - الصدق الفني .

د - الشعر والقارىء أو المُتلقّي .

أ - كيفية توصيل الشعر وتذوقه من القارىء .

ب - دور الأثر الشعري في تعميق التواصل بين الشاعر والقارىء .

ج - لمَن نكتب الأدب ، شعراً كان أم نثرا ؟ نوعية الجمهور الأدبي .

د - أزمة العلاقة بين الشعر العربي الحديث والجمهور الأدبي .

هـ - الغموض في الشعر .

الفصل الرابع
التجربة الشعرية

ـ تمهيـد :

القصيدة «فصل من التجارب» ، يتوزّع بين شاعرها ومُتلقيها[1] ، ويأتي في طليعة هذه التجارب ، «التجربة الشعرية» التي تميّز الشاعر من الإنسان العادي ، لأن الأول وحده ، قادر على استرجاع تجاربه والتعبير عنها ، تعبيراً فنياً[2] .

ونظراً لأهمية «التجربة الشعرية» ، في عملية الإبداع الفني للقصيدة ، أعارها النقد الحديث ، اهتماماً خاصاً وحدّدها بأنها رؤيا الشاعر إلى حَدَث يتصل بحقائق الكون والحياة ، رؤيا شاملة ، كليّة ، متناسقة ، متكاملة ، يرجع فيها الشاعر إلى عقله وأحاسيسه ، وميوله ، ويبنيها على أساس من اقتناعه الذاتي ، وإخلاصه الفني . دون أن يرمي إلى مجرد المهارة في الصياغة اللفظية أو مجاراة الآخرين ، ومحاولة نيل رضاهم . وتالياً الشاعر الحق مَن اتضحت في نفسه تجربته ، ثم استقصى كل أجزائها بفكره ويرتبها ويبوّبها قبل أن يفكّر بكتابتها[3] .

---

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ أ. أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي الترجمة العربية ، ص : ٢٩٠ ـ ٢٩٦ .
ـ أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص : ١٨٣ ـ ٢٠٣ ، الترجمة العربية .

(٢) ـ أ. أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ، ص : ٢٣٩ ـ ٢٤٠ .

(٣) ـ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٣٨٣ وما بعدها .

ولا يمكن تجاهل التجربة لما توفّره في القصيدة من كون شعري ، وصلة وثيقة بالإنسان والوجود ، ولأن مجرّد البحث عن الصورة والفكرة في القصيدة لم يعد كافياً بحدّ ذاته[1] .

أما عناصر التجربة ، فليست مجموعة من الأفكار المبعثرة ، المُفكّكة ، التي يعمد الشاعر إلى إفراغها في قوالب وجدانية من الشعر ، إنما هي صورة متكاملة ، متناسقة ، تتعاون أجزاؤها في التعبير عن حالة أحسّها الشاعر وعاناها وفكّر بها . وتنصهر في هذه العملية التعبيرية الأحاسيس والانفعالات والأفكار والأخيلة ، والإيقاعات الموسيقية ، وتتولّد هذه العناصر في ذات الشاعر ، التي تشهد تجربة عميقة من بداية العملية الشعرية حتى نهايتها .

في ضوء ما تقدّم تغدو جميع مقوّمات العملية الشعرية ، قبل التعبير وفي أثنائه وبعده متضمنة ، في إطار هذا المصطلح الذي يرى النقد الحديث أن من عناصره الأُولى رؤيا الشاعر ، ولغته ، وطريقة تعبيره[2] .

تشكّل هذه الآراء ملامح من رؤية النقد الحديث إلى «التجربة الشعرية» مع الإشارة إلى أن هذه القضية النقدية من أبرز ما أثاره النقد الحديث من قضايا هي تالياً حديثة العهد في عالم النقد الأدبي . مما يسم ملاحظات النقد اللبناني وآراءه بسمات الحَدَاثة مهما كانت كمية هذه الآراء والملاحظات ونوعيتها .

والآن ما رؤية هذا النقد ، إلى هذا المصطلح من حيث تحديده وذكره ، وعناصره ، ومصادرة ، ودوره في العملية الشعرية ، إبداعاً وتوصيلاً إلى المُتلقي ؟

أ ـ التجرة الشعرية ، تحديدها وعناصرها :

إن رؤية النقد في لبنان إلى تحديد التجربة الشعرية وذكر عناصرها ،

---

(١) ـ أدونيس : زمن الشعر ، ص : ١٢ .
(٢) ـ أدونيس : مجلة الطريق ، سنة ١٩٧١ ، العدد الأول ، ص : ٨٤ ، بيروت .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٨ ـ ٢٤٩ .

تنقسم إلى محورين ؛

الأول : لم يأتِ على ذكر هذا المصلح أو تسميته ، ولم يعطه تحديداً نظرياً وإنما ساق آراء سريعة ، متفرّقة ، لا تنتظم في بحث مُحدّد ، إلاّ أنه بالإمكان إعادتها بشكل غير مباشر إلى «التجربة الشعرية»، خصوصاً أن هذا المحور ، كان قد أطلق مصطلحات نقدية ، قريبة من الصطلح موضوع البحث ، أبرزها ، «الحياة الشعرية» ، «التجربة الذاتية» ، «التجربة الفنية» ، و «تجربة الخلق». . .

أما «الحياة الشعرية» فمؤدّاها ، أن على الشاعر «قبل أن يشعر» أن يعيش حقاً ، ويختبر الحياة ، ويُعاني الشقاء والسعادة ، ويتذوّق حلاوة الكأس ومرارتها ، ويخوض في عباب الحياة ، يحبّ حبّاً صادقاً ، وينصر الحق قولاً وعملاً . وبعد أن يحيا كل هذه التجارب ، يعطي شعراً هو «الحياة الشعرية بعينها»[1] .

يُظهر هذا الوصف ، سُبُل القرابة بين «الحياة الشعرية» و «التجربة الشعرية» من خلل تأكيد المُعاناة ، واتخاذ الموقف الفاعل من الشاعر قبل مباشرة عطائه الفني .

ولقد ركّزت آراء هذا المحور على أهمية الشاعر ودخوله في تجارب ، تهزّه من الأعماق ، ليعطي شعراً ، يعبّر عن الحياة ، بلغة منبعثة من أعماق الحسّ الوجداني[2] ، الذي يقبع في القلب كالنسر الذي لا يشيخ[3] .

---

(١) ـ أمين الريحاني : وجوه شرقية وغربية ، ص : ٣٨ ـ ٣٩ ، دار الريحاني ، للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، سنة ١٩٥٧ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٣٨ ـ ٣٩ .
ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ٩ ، ١١ .

(٣) ـ الياس أبو شبكة : دراسات وذكريات ، ص : ٢٣١ ، من يوميات أبي شبكة ، دار المكشوف ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠ .

ولذلك أُعيدت أُصول التجارب، وركائزها الأُولى، إلى الانفعالات الوجدانية، التي على الشاعر أن يمتاح كأسها من جراحات القلوب، ليشمل بنجيعها، وإذا لم يُعانِ ولم يتعذّب، ويسقِ يراعه عصارة الآلآم، فشعره «زخرف، وبريق، ورمم في مدفن من رخام»[1].

ويأتي في طليعة الانفعالات العاطفية، عاطفة الحب، لأن الشاعر بحاجة إلى الارتواء من هذه العاطفة، لتنتفخ رئتا نفسه الشعرية بإكسير الحياة[2].

في ضوء ما تقدّم، برزت أهمية «التجربة الذاتية»[3]، وكاد هذا المحور أن يجعلها التجربة الوحيدة، التي يُعانيها الشاعر، ويعدّ الشعر، صدى النفس، يعبّر عنه بلسان امرىء جاش صدره، ووجد نفسه تحيا في حمأة الانفعالات والعواطف، من ألم وأمل، وفرح وعنف واستفزاز[4]...

تُبرز هذه الآراء مظاهر النزعة الرومنطيقية من حيث التأكيد على الذات، وانفعالاتها وأحاسيسها في العملية الشعرية، خصوصاً حين نقع على مصطلح «الشاعر الذاتي» الذي يعدّه نعيمه، شاعر التجربة الذي لا يصدر إلّا عن ذاته، بعد أن يطفح بداخله كيل الوجود، وتصبح محتويات نفسه، الهم الملازم، الذي لا يشعر إلّا به، ولا يصغى لصوته ولا يُجاري إلّا لاستشراقه[5].

---

(١) ـ الياس أبو شبكة: غلواء العهد الثالث عن سامي ج. خوري والياس رحيّم «الياس أبو شبكة دراسة وديوان»، ص: ١٠٩.

(٢) ـ الياس أبو شبكة: دراسات وذكريات، ص: ٢٠٥، «من رسالة لأُولغا ساروفيم زوجة الشاعر أبي شبكة».

(٣) ـ خالدة سعيد: البحث عن الجذور، ص: ٥٣ ـ ٦٧.

(٤) ـ مارون عبود: جدد وقدماء، ص: ٣١٣.

ـ مارون عبود: على المحك، ص: ١٧، ٣٢ ـ ٣٥.

ـ مارون عبود: الرؤوس: ص: ٨٩، ص: ٨٩، ٢٠١.

ـ مارون عبود: دمقس وأرجوان: ص: ٢٠٤.

(٥) ـ ميخائيل نعيمه: الغربال: ص: ١١٥، ١٢٣، ١٢٥.

ومن ثم يغدو الشاعر ، ترجمان النفس ، والشعر لغتها . لكن الترجمان لا يقوم بدوره إلاّ مع التجربة ومعاناة رعشة الحياة ، مما يوقظ في النفس الشاعرة ، العواطف والأفكار التي «إذا ما استيقظت ، ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب ، موسيقية الرنّة ، كان ما تنطق به شعراً» ، وصاحبها شاعراً[١] .

ولئن عُدّت الذات المعين الرئيس للتجربة الشعرية فإن الشاعر مُطالب بأن يستضيء بأنوار العقل ، ويحلّق بأجنحة الخيال الذي يحسب بمثابة «الحادي الذي يسير أمام مواكب الحياة نحو الروح الحق»[٢] .

وذلك ليدرك حقائق الكون والمجتمع والحياة ، التي يتضمنها شعره ويصدر عنها[٣] . خصوصاً أن الشاعر لا ينظم إلاّ مدفوعاً بقوة كامنة في أعماقه ، وبوحي من قلب غنيّ ، سخيّ ، وإحساس فيّاض ، وذهن قادر ، وخيال محلّق مُبدع[٤] .

وتزداد آراء هذا المحور ، اقتراباً من حقيقة «التجربة الشعرية» بمفهوماتها وعناصرها المحدثة ، حين تؤكد أن الشاعر ، يمتلك «عيناً ثالثة ، ذات بُعد

= ـ عمر فاخوري : الباب المرصود : ص :٦٥ ـ ٦٦ .
(١) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٢٥ .
(٢) ـ جبران خليل جبران : مقدمة تذكار الماضي لإيليا أبي ماضي ، من ديوان أبي ماضي ، ص : ٩٤ .
(٣) ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٩٠ ـ ٩١ ، دار ريحاني للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٥٣ .
ـ أمين الريحاني : قلب العراق ، ص : ٢٤٩ .
(٤) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١٤٨ .
ـ مارون عبود : دمقس وأُرجوان ، ص : ٢٠٤ .
ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٢٠١ .
ـ مارون عبود : جدد وقدماء ، ص : ٩٩ .

إلّهي ، يعجز العقل عن إدراكه ، وتعود العين العادية كليلة حاسرة ، ولا تدركه إلاّ «عين العين»[1] .

لذلك يبرز عنصر الرؤيا كواحد من أبرز عناصر التجربة الشعرية في منظور جبران الذي يرى أن المنفذ إلى قيام الشاعر الحق هو سلوك السُبُل المفتوحة بين أرواحنا والأرواح الأثيرية[2] . بعد سبر أغوار الرؤى الشعرية التي لا تتم إلاّ بمعرفة الذات حيث يعبّر الشاعر عن غرضه ويجد قواه وملكاته بعد أن يقدم على فتح قلبه وعقله ونفسه[3] .

ويتأكد تركيز هذا المحور على الرؤيا حين يرى جبران أن للشاعر رؤيا يحياها في عالمه الآخر ، وإذا قصد عالمنا فإنه يحاول «قصّ رؤياه إلاّ أن الشاعر لا يفلح على الإطلاق في بلورة رؤياه في قصيدة. . . لكن إذا قرأ قصيدته يذكّره كل سطر من سطورها بشيء من رؤيا ، فيعيش رؤياه من جديد وهو يقرأ»[4] .

إذاً «الرؤيا» أشمل من القصيدة ، وأبعد غوراً . هي الغاية والمقصد ، وهي المحرّك للقوى الشاعرية ويبرز الفهم المبكّر ، الصحيح والمحدث ، لعنصر مهم من عناصر التجربة الشعرية .

ولئن كان الشعر «ابن السجايا» قائماً على ركنين هما :

---

(١) ـ جبران خليل جبران : مقدمة ديوان إيليا أبي ماضي «تذكار الماضي» ص : ٩٣ .
ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٦٢ ـ ١٩٥ .

(٢) ـ جبران خليل جبران: المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٤٦٧ ، ٥٠٢ ، ٥٨٨ ، ٥٩١ .

(٣) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة ، على جبران ، ص : ١٦٣ .

(٤) ـ جبران خليل جبران : نبيّ الحبيب ، ج ٣ ، ص : ٣٧ ، رسائل بين ماري هاسكل وجبران ، مع مذكرات هاسكل ما بين ١٩١٩ ـ ١٩٣١ جمع وتنسيق ، فيرجينا حلو ، تعريب الأب لوران فارس ، مراجعة يوسف حوراني ، دار الجريدة الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٧٤ ، لا . ط .

ـ شخصية عامة ، مسيطرة تسوق الشاعر ولا تسأل إلى أين .
ـ وسعي وخيال خلّاق[1] .

فإن هذا الخيال يتضافر مع العقل والنفس لإبداع رؤى غير جهنمية ، بعيدة من الأوهام ، تعمل في سبيل خلق عوالم أخرى جديدة . ولن يتيسر هذا الخلق إلاّ لمَن امتلك القدرة على رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع[2] .

يتضح ممّا تقدم أن آراء هذا المحور ، بخصوص التجربة ، غلّبت الجانب الانفعالي في هذه التجربة ، وأبرزت دور الذات فيها ، لكن هذا الحكم لا يتغافل عن بعض الجوانب الإيجابية التي تمثّلت بجعل الرؤيا ، العنصر الأكثر بروزاً في التجربة الشعرية ، وإن لم تتم تسمية هذا المصطلح .

أما المحور الثاني فقد تناول التجربة الشعرية ، *وتوقف بدقّة عند تعريفها* وتحديد مفهوماتها ، وعناصرها ، وأبعادها الرؤيوية في الشعر العربي الحديث . ويأتي في طليعة مَن تصدّى لهذه القضية ، الناقدان ، أنطون غطاس كرم وحسين مروة . ولقد أشار الأول إلى هذا المصطلح في أثناء نقد لتيار جماعة «مجلة شعر» ، وأكّد عزمه على أن يلفت النظر إلى استبحار هذه الجماعة في «معنى التجربة الشعرية» ، ومن ثم أشار إلى أن هذه الجماعة شاركت في حمل بعض العبء العائد إلى الثورة على السَلَف . أما تجربتها الشعرية فإنها امتازت بالإغراق الفكري الكثيف القلق ، و «الشطح إلى حال الرؤى والكشف والتجلّي» ، وتجلّت تلك الحالة جزئياً في قصائد «توفيق صايغ» ، و «أنسي الحاج» بينما بلغت التجربة الفنية الجديدة مستواها الأكمل عند أدونيس في كتابه «التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» ، إذ استطاع

---

(١) ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٨٩ .
ـ مارون عبود : على المحك : ص : ٢٢٨ .
(٢) ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٩٠ ـ ٩١ .
ـ الياس أبو شبكة : دراسات وذكريات ، ص : ٢١٧.
ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٢٨ ، ١١٠ ، ١١١ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٧١ ، ٢٨١ .

أدونيس أن يحقّق التجربة الشعرية في أبعد مراميها من خلل قيامه برحلة في جوهر الذات ، وفي قلب المرآة الداخلية التي أبدعت الأشياء إبداعاً ، وتحدوه رؤى ركبت العالم تركيباً يخالف هندسته ، واستقرأت من كنه الوجود نكهة «هير قليطية» ، في شعر صوفي يرتّل على أوتار الحالة الداخلية [1] ، ويكتشف الأبعاد الكونية [2] .

ويغدو الشاعر ذا تجربة يحيا بفعلها في مجتمع وعصر ، وتسكنه رؤى تتصل بتصوره للحياة والوجود . وأساس هذه التجربة الشعرية ، تجربة ذاتية قادرة على التحوّل إلى طاقة فنية ، كفيلة ، بأن تفتح للشعر فناً مبتكراً ، مثقلاً بأحمال الفلسفة الإنسانية ، والتأملات الفنية والنفثات الغنائية من عواطف ونجاوى تمتاز بالطبع والعفوية [3] .

ولئن رأى كرم ، أن عناصر التجربة رؤى ، وأفكار وذوق وحسّ وعواطف وصور وموسيقى ، فإن حسين مروة ، يؤكد أن لكل شاعر عالماً خاصاً به «هو عالم الممارسة والتجربة ، نرى فيه الموقف كما هو في «خصوصيته» في «خلفيته» وشهادته معاً» [4] .

ومن ثم وافق على ما جاء عند أدونيس من تحديد للتجربة الشعرية وعناصرها [5] . وبعد أن أقرّ معه بأن أبرز العناصر ثلاثة :

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٨٢ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨٢ ـ ٨٣ .
(٣) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد : ص : ٢١٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٩ .
(٤) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٩ .
(٥) ـ يقول أدونيس أن العناصر التي تؤلف التجربة كثيرة لذلك اكتفى بإيراد ثلاثة منها على سبيل المثال : «رؤيا الشاعر (أي موقفه من العالم) المعرفة ، الفرق بين موقف شاعر جديد وشاعر قديم من الحب من المرأة ، من الآخر ، من الكون» . لغة الشاعر ، (لمعرفة ، الفرق بين استخدام الشاعر القديم للغة واستخدام الشاعر الجديد) . طريقة التعبير ، (لمعرفة الفرق بين الجسد الذي اتخذته القصيدة القديمة والجسد الذي اتخذته=

- رؤيا الشاعر .
- لغة الشاعر .
- طريقة التعبير[1] .

أشار مروة إلى ضرورة زيادة أبعاد أكثر دقّة ، تتصل برؤيا الشاعر ، وموقفه من قضايا شعبه التي تعود إلى التحرر والتطور والتقدم ، وذلك في مختلف المجالات ، سياسياً واقتصادياً ، واجتماعياً وثقافياً . ومن ثم تحديد معيارية الموقف من حيث التقدمية والرجعية ، ومدى مشاركته في تثوير أو تيئيس أبناء الأُمة الإنسانية[2] .

ويعدّ مروة الأَدب - شعراً ونثراً - «عملية عقلية شعورية وجدانية معاً»[3] أساسها الاستكشاف والرؤيوية ، وهاتان الحالتان الأَخيرتان هما في الأَدب كما في العلم ، مسألة «نسبية» ، وعلى الأَخص في الجانب التاريخي منهما ، ممّا يجعل مقياس القيَم الإبداعية في هذه المسألة ، كامناً في «تاريخيتها» ، وتُظهر هذه النسبة التاريخية أن تلك القيَم «لا تُقاس إلاّ بعلاقتها مع أشكال العلاقات الاجتماعية ، الحاضرة عصرها ، ومجتمعها ، ومع مستويات الوعي الاجتماعي ، والأَشكال المعرفية لهذا الوعي ، أو مستويات المعارف العملية ، عن الطبيعة والمجتمع في العصر والمجتمع ذاتيهما»[4] .

ولئن قلّ البحث النظري المتخصّص في «التجربة الشعرية» ، عند هذا

= القصيدة الجديدة) . والأَساسي في هذه العناصر الثلاثة هو الرؤيا أو الموقف. . .» .
- أدونيس : الطريق ، سنة ١٩٧١ ، عدد ١ ، ص : ٨٤ ، بيروت .
- وأيضاً : حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(١) - المصدر نفسه ، ص : ٢٤٨ - ٢٤٩ .
(٢) - المصدر نفسه ، ص : ٢٤٨ - ٢٥٠ .
(٣) - حسين مروة : الطريق ، مجلد ٢١ ، سنة ١٩٦٢ ، العددان ١ و ٢ ، ص : ١٢٢ ، والمجلد ٢٦ سنة ١٩٦٧ ، العددان ١ و ٢ ، ص : ٥١ ، بيروت .
(٤) - حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٧٩ .

المحور . وغلب الطابع التطبيقي على آرائه ، فإن المظهر الحَدَاثي في رؤيته ، يتجلّى من خلل المعالجة الفلسفية المتأنية لأساس القضية ، من حيث تعريف التجربة بدقة ، وتحديد عناصرها ومقوّماتها وأبعادها .

بعد إنهاء الكلام على رؤية هذين المحورين ، تبقى الإشارة إلى مظهر حَدَاثي آخر تجلّى عند سعيد عقل في حديثه عن ولادة الشعر ، والتجارب التي يمر بها الشاعر ، وينطلق عقل من مقولة ، أن اللاوعي هو «رأس حالات الشعر» . ممّا يجعل التجربة الشعرية حالة نفسية ، لا واعية ، يعجز الوعي والإدراك عن تحديدها ، ويصر أنه قبل الإبداع الشعري وحتى في ذروة إبداعه لا يكون واعياً ، لأي شيء من الأشياء الواضحة من صور وأفكار وعواطف ، وإن اعترضه أيّ شيء منها يقطع عنه الإبداع الشعري ، ويوقعه في النثري . ولئن حاولنا تتبع عنصر الرؤيا في التجربة عنده ، فإننا نلحظ تمييزه ممّا جاء عند المحورين السابقين ، خصوصاً ، في تأكيد الحالة «اللاواعية» ، والبعد من الانفعالات الوجدانية ، والصور الخيالية ، والمعاني العقلية .

يصب في هذا الاستنتاج ، إعلان عقل أن مرحلتي ما قبل الإبداع ، وما بعده هما شاطآ «تلك الفترة السعيدة من لا وعي النفس التي لا تعمر سوى هنيهات» . إذ قبل الإبداع يُسيطر عليه نغم القصيدة ، وبمقدار علو هذا النغم وعظمته يكون الشعر أكثر خلوصاً ، ولا ينثني تالياً عن الإبداع ، إلاّ بعد افتقاد النغم بطغيان الأفكار والصور والعواطف عليه . أما الرؤيا عنده فلا تلتقط إلاّ بعد الإبداع حين يحس بنفسه من خلل شعره أكثر تآلفاً مع الكون ، فيرجّح عندئذٍ أنه كان في أثناء الحالة الشعرية على تآخ مع الكون ، ومواجهة للأزلي من الحقائق التي كان يجهلها[1] .

إن حَدَاثة هذه الآراء ، عائدة إلى ارتكازها على مصادر المذهب الرمزي

(١) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ٢٥ ـ ٢٦ .

الغربي التي تأثّر بها عقل وحاول أن يتمثلها ، ويحيلها وكأنها آراؤه الخاصة[1] .

ب ـ جذور التجربة الشعرية أو مصادر الشعر :

مدخل :

ما جذور التجربة الشعرية ؟ ما مصدر الشعر ؟ أوحي وإلهام أم خلق وإبداع ؟ أسئلة شغل بعضها النقد القديم ، والبعض الآخر شغله حديثاً ولا يزال .

قديماً قال العرب أن لكلّ شاعر شيطاناً ، يلقي إليه الشعر ، وسمّوا هذا الشيطان «التابع» ، أو «الرائي» وأسكنوا هذه الشياطين وادي عبقر في الجزيرة العربية[2] . ولم يحجم الشعراء عن ذكر شياطينهم ، ونقرأ في شعر معظمهم أخباراً عن هذه العلاقة ، فهذا حسّان بن ثابت يُشرك شيطانه في قول الشعر «فطوراً أقول وطوراً هو . . .» ، ويقول «أبو النجم الفضل بن قدامة» .

إني وكل شاعر من البشر   شيطانه أُنثى وشيطاني ذَكَر

ونقرأ لجرير الشاعر الأَموي قوله :

إني ليلقي عليّ الشعر مكتهل   من الشياطين . . . .[3]

ولئن كان هذا معتقد العرب قديماً ، فإن الأُمم الأُخرى لم تكُ بعيدة من المعتقد نفسه إذ أن الإغريق آمنوا «بربات الوحي «Les Muses» ، اللواتي

---

(1) ـ دفعاً للتكرار ، راجع مناقشة هذه الرؤية النقدية ، ص : ١٠٢ ـ ١٠٣ من هذا البحث .

(2) ـ ومن عبقر اشتقوا العبقرية على الأرجح .

(3) ـ للمزيد راجع :

ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٨٧ ـ ١١٧ ، مقالة بعنوان «فصل من كتاب الشيطان في الإلهام الشعري» .

أسمينهنّ[1] بأسماء متعدّدة منها ، «ابوللون» و «اوترب» و «كاليوت».

أما المحدثون ، عربياً وعالمياً[2] ، فإن العديد منهم جارى القدماء في الاعتقاد بوجود قوى غير مرئية تكمن وراء القدرة على قول الشعر . ومن ثم توزّعت آراء المحدثين بين الإيمان بوجود ربّات الشعر التي توحي وتلهم ، والسعي لتأويل تلك الصلة مع تلك القوى الخفيّة تأويلاً علمياً ، مستنداً إلى معطيات العلم والفلسفة ، خصوصاً علم النفس الذي تحدّث عن طبقات النفس الواعية منها واللاواعية . . .

في ضوء ما تقدّم ، ما رؤية النقد الأَدبي في لبنان إلى جذور التجربة الشعرية ؟ وما مظاهر الحَدَاثة فيها ؟

قبل البدء بالإجابة عن هذين السؤالين ، نشير إلى أن ناقدين لبنانيين هما عمر فاخوري والياس أبو شبكة ، قد تعرّضا بأصالة وعمق للوحي أو الإلهام في الشعر . ولئن انتهى كلا الناقدين إلى أن الوحي أو الإلهام في الشعر ، لا يعود إلى الشيطان ، أو إلى أيّة مصادر غيبية ، فإن كلاً منهما سلك طريقاً خاصة في الوصول إلى استنتاجه ، إذ بعد أن عرض عمر فاخوري ، أخباراً عديدة عن شياطين الشعر وآلهته ، جرى تناقلها قديماً وحديثاً ، نبّه إلى ضرورة تأويل هذه الأَخبار تأويلاً علمياً ، إذا أمكن ، كي لا يصبح عجزنا عن فهم عبقرية الشاعر ، وما يصدر عنها ، سبباً في ردّ هذه العبقرية ، ونتاجها إلى قوى تقبع خارج عالم البشر كالجن والآلهة .

---

(١) ـ للمزيد راجع :

ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٨٧ ـ ١١٧ ، مقالة بعنوان «فصل من كتاب الشيطان في الإلهام الشعري» .

(٢) ـ راجع : مصطفى سويف : الأُسُس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصة ، ص : ١٩٠ ـ ١٩٩ ، مشكلة الإلهام و ٢٨٨ ـ ٢٩٦ خطوات الإبداع . منشورات جماعة علم النفس التكاملي . دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

ثم سأل ما السر «الذي سمّاه الأولون الشيطان ، والموز ـ Muse والإله ؟» أو ما «حقيقة الوحي والإلهام في الإبداع الفني والشعري» . وفي صدد الإجابة عن هذه الأسئلة أورد عمر فاخوري ، قولاً للكاتب «بول روجيه»[(١)] . ثم عقّب عليه مؤكداً أن مصدر الوحي الفني أو الإلهام الشعري ، يكمن في «البناء الخلفي» أو الباطني ويُسمّى في السيكولوجيا الحديثة «باللاوجداني» . ومضى فاخوري في الاتكاء على معطيات علم النفس التحليلي الحديث ، ليُبرهن على أن من هذه الطبقة اللاوجدانية أو اللاواعية «يصعد الوحي الفني والإلهام الشعري» ، اللذان لا يهبطان ، في رأيه ، من «عليين» كما هو شائع ومُتداول .

وأكّد فاخوري رؤيته من خلل وصف العملية الشعرية وما يكمن وراءها من فاعلية فنية ، تمدّ جذورها في منطقة اللاوجدان . ومن ثم ما يحلّ لهذه الفاعلية عندما تصبح في منطقة الوجدان أي تحت سيطرة العقل[(٢)] .

أما الياس أبو شبكة فإنه آثر أن يناقش النقّاد الأُوروبيين في آرائهم حول هذه القضية ، مُظهراً أصالة واستقلالاً ، في الرأي ، إذ بعد أن أقرّ وجود «حقيقة غامضة» ، تعصى على البحث والتحديد ، ورجّح أن تكون «الوحي» ، استناداً إلى قول الأب «بريمون» : «إن كل قصيدة مدينة بطابعها الشعري لتآلف. . . حقيقة غامضة» ، انتقل أبو شبكة إلى مناقشة «بول ڤاليري» في رأيه : «إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الإبداع» وخلص إلى أن الوحي ، في حال

---

(١) ـ يقول بول بورجيه «إن النفس الإنسانية لكالارخبيل الذي تبرز جزره على سطح البحر ، وما الجزر إلاّ ذوات بادية للعيان من أساس غير ظاهر ، بل من جبال تغمرها الأمواج ، فكذلك تقوم أفكارنا وعواطفنا وإرادتنا على بناء سيكولوجي عظيم خفيت أسسه عنّا وعن سوانا» .
عن عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١١٥ ـ١١٦ .

(٢) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٨٧ ـ ١١٨ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٥٥ ، ٢٨٠ ـ ٢٨١ .
(وصف العملية الشعرية) .

حسبانه «حالة من حالات النفس عند تأثرها المباشر بقدرة خارقة» . قد يصبح ممكن الوقوع ، وحقيقة ، وإذا اتجها إلى إنكار هذا الامر ، نُنكر جوهر النفس ، كما نُنكر مبدأ الحياة ، لأن ليس هناك ما يمنع قيام الشاعر بدور الوساطة لتلك «القدرة الخارقة» ، التي يتأثّر بها ، خصوصاً أنها ليست إلّا نفسه «والنفس قوة لم يُدرك كنهها لتُحدّ» . لذلك يستغرب أبو شبكة نفي الوحي ورفضه ، «ما دامت النفس مصدر الشعر» .

يتضح في ضوء ما تقدّم إيمان أبي شبكة بالوحي الذي ليس إلّا حالة ، تصدر عن صلة النفس بالطَبيعة[1] ، لأن في الطبيعة أسراراً لا تُدرك بالحسّ مهما دقّ ، بل تشعر النفس بها إذا قويت وتجرّدت من أدران العالم ، وساعتئذٍ تبلغ هذه النفس المرتبة النورانية الكاملة وتدخل جوهر الطبيعة وذات الله لأن «النفس النقية هي الله»[2] .

يتضح أن أبرز نقاط الالتقاء بين أبي شبكة وعمر فاخوري ضمن هذه المعالجة تتمثّل بما يلي :

- رفض ما يُسمّى بشياطين الشعر وآلهته .
- جعل الوحي أو الإلهام في الشعر حالة من حالات النفس .
- اعتماد معطيات علم النفس الحديث .
- الاستناد إلى أقوال مُستقاة من النقد الأُوروبي ومن ثمّ مناقشتها لقبولها أو رفضها .

---

(١) ـ يتبنّى أبو شبكة قولاً للمسعودي مؤدّاه : أن الوحي يتولّد على صفاء المزاج الطبيعي وقوة مادة النور في النفس .
راجع :
ـ الياس أبوشبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ١٨ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١١ ـ ١٩ .
ـ الياس أبو شبكة : دراسات وذكريات ، ص : ٢٢٧ .

أما رؤية بقية النقّاد اللبنانيين فإنها مجمعة على أن مصدر الشعر هو الإبداع والخلق وأن الوحي والإلهام ليسا سوى ادعاء ووهم[1] .

إذاً ليس للوحي أو للإلهام[2] من موطن إلاّ في النفس التي تُعدّ مصدر الشعر خصوصاً إذا اتجهت إلى المنابع الحقّة في الحياة والكون .

---

(١) ـ للمزيد راجع : جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٥٥٤ ـ ٥٦٠ .
ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران : ص : ١٩٠ ـ ١٩١ ، ٢٣١ ـ ٢٣٥ .
ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٤٨ ـ ٥٢ ، ٩٠ .
ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٢٨ ـ ٢٩ ، ٥٢ .
ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٣٧ ، ٨١ ، ٩٨ ، ١٨١ ، ١٩٩ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٥٥ ، ٧٩ ، ٨٦ ٨٧ ، ١٦٧ ، ٢٦٦ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ .
ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٣٢ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٨٠ .
ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٢٠٧ ، ٣٣٧ .
ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ١٢٩ .
ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢١٤ .
ـ ميخائيل نعيمه : الغربال : ص: ١٢٧ ، ١٨٦ .
ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ١٠٦ ، ١٠٨ ، ٢١٥ .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص :٢٦١ ـ ٢٦٤ .
ـ حسين مروة : مجلة الطريق ، مجلد ٢٦ ، سنة ١٩٦٧ ، العددان ١ و ٢ ، ص : ٤٧ ، ٥١ .
ـ روز غريّب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ١٧ .
ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ١٧ ـ ٢٦ .

(٢) ـ تجدر الإشارة إلى أن الناقدة روز غريّب أصدرت كتاباً بعنوان «تمهيد في النقد الأدبي» بُعيد المدّة المُحدّدة لهذا البحث . ولقد تحدثت فيه عن الإلهام في الشعر ، فعدّته منشطاً لقوى العقل ، لكي تشارك في عملية الخلق . ولا صحة في رأيها للزعم القائل أن «الإلهام يتحرر من العقل ولا يحتمل التفكر العميق «ثم تساءلت عن ماهيّة القوة المُبدعة ، وحاولت الإجابة عنها من خلال آراء نقّاد أوروبيين .
ـ للمزيد راجع : =

وفي تقصّي المسوّغات التي اعتمدها النقد في لبنان لتأكيد قناعته بأن مصدر الشعر يكمن في الإبداع والخلق نقع على ما يلي :

أ ـ إن الشعر الرائع فعل تآلف حي بين قوى العقل والنفس والمخيّلة[1] .

ب ـ لا مصادفة في الفن ، بل قريحة وعمل ، لأن الشعر يصنع ، وهو وليد الروية والتفكير الدائم ، ومن ثم فإن الموهبة لا تكفي لإنجاز الفن لأنه عمل مستمر ، تكمن وراءه الإرادة التي تخلق كل جديد ومُبتكر[2] .

ج ـ الشعر «فعل خلق فردي» ، و «فعل خلق نفسي» والشاعر خالق ، لكنه بشري ، وهذه آيته الكبرى . ومن ثم يعدّ الخلق الفني فعل انسجام بين الخيال والممكن وبين الفنّي والأخلاقي الخيّر[3] .

وتوقف هذا النقد عند ماهيّة الإبداع وحركته[4] ومراحله . فأكّد أن

= ـ روز غريّب : تمهيد في النقد الأدبي الحديث ، ص : ٨٤ ـ ٨٧ ، دار المكشوف ط ١ ، سنة ١٩٧١ .

(١) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٢٨ ، ٢٩ ، ٥٢ .

(٢) ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٣٣٧ .
ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٩٨ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٧٩ ، ٨٦ ، ٨٧ .
ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣١ ـ ٢٣٣ .

(٣) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٩٧ ـ ٩٩ ، ١٢٦ ـ ١٢٧ .
ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٣٧ ، ٨١ ، ١٨١ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ١٦٧ و ٢٦٦ .
ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢١٤ .

(٤) ـ أصدرت الناقدة خالدة سعيد كتاباً بعنوان «حركية الإبداع» عن دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ . وقد تحدثت في المقالة الأُولى منه ص : ٩ ـ ١٨ ، عن معنى الإبداع وأهميته وأشارت إلى أن الإبداع فاعلية أساسية تُعيد الاعتبار للإنسانية ، وهو حركة جدَلية ، بدئية تحكم ولادة كل تعبير فنّي . ومن ثم تحدثت عن المبدع وحركية الإبداع وصلة المبدع بالتراث. . .

الإبداع مأخوذ «من معدن النار» وليس في كتب الكيمياء ، ولا في مناهج الجامعيين ما يعين على إدراك كنهه ، خصوصاً أن في «حياة الفنّان المُبدع لحظات مشتعلة ، لا يختلس وهجها مسيل الزمان الذي عبر»[١] .

وبالنتيجة عدّ «الإبداع» عملاً فردياً بكراً ، لا يخضع لقيود ، وسُنن وأعراف مُسبقة ، إلاّ أن انطون كرم يرى إلى ضرورة دراسة الاختراع أو الإبداع الفني من حيث تشكيله إضافة دائمة إلى تراث الأُمة ، ليزداد إسهامها الإنساني . لأن الشاعر الحق مَن امتلك «اللمعة الشعرية» التي تتمثّل بتجاوز المستوى التُراثي . «ولأن كل خلود ومُنافسة ، وبكارة ، وكل بقاء يُبنى على علو النوع وعلى كمية الإبداع محلياً وإنسانياً»[٢] .

ولم يخل ذلك النقد ، من إشارات ولو سريعة ، أعادت الإبداع الفنّي إلى «أبوين» هما العقل والوجدان ، وجعلت له طبيعة أساسية ، تفترض مشروعية الاستقلالية ومعقوليتها ، شريطة ألاّ تنزلق تلك الموجبات إلى «مدى يصل بها إلى حدود الإطلاق ، أي حدود الذاتية المُطلقة» ، ممّا يفضي إلى الموقف العدمي لا الثوري ، في رأي حسين مروة «حيال العملية الثورية في حركة الواقع الخارجي»[٣] .

ولئن عُدّ الإبداع ، أساساً من أُسُس الفن في مختلف مظاهره ، وواحداً من أركانه الأَساسية[٤] . فإنه عملية الإبداع الفني ، عملية معقّدة لأنها أحد الأَشكال العُليا للوعي الاجتماعي ، في واقع يحفل بمتاهات ومُنزلقات خطرة ،

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ١٢٩ .
(٢) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢١٤ .
(٣) ـ للمزيد راجع : حسين مروة : مجلة الطريق ، مجلد ٢٦ ، سنة ١٩٦٧ ، العددان ١ و ٢ ، ص : ٤٧ ، ٥١ .
(٤) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٦١ .
ـ روز غريّب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ١٧ .
ـ روز غريّب : تمهيد في النقد الأدبي الحديث ، ص : ٨٤ ـ ٨٧ .

تُواجه الأدباء ـ الذين يُمارسون هذه العملية ـ وقد تفضي تلك المواجهة إلى مفهومات خاطئة وخطرة ، أزاء عدّة قضايا ، منها : قضية استقلال الفن ، وقضية علاقة الشكل بالمضمون داخل النص الادبي[1] .

يتضح ممّا تقدّم ، أن مروة يرى إلى الإبداع الفني ، من زاوية علاقته ، بالعقل والوجدان ، كعاملين يملكهما الفنّان الفرد من جهة وبالوعي الاجتماعي من جهة ثانية ، لأن الفنّان ، رغم امتلاكه الاستقلالية الإبداعية فرد من مجتمع له علاقاته ومواصفاته وحركاته ، كل ذلك يؤثر في أي عمل فنّي .

كما يظهر التناقض بين رؤية مروة إلى الإبداع ورؤية سعيد عقل الذي قصرَ الإبداع على تعطيل قوى الوعي وأسلم القيادة إلى اللاوعي الذي لا شعر مُبدع إلّا في أفيائه[2] .

ولقد رسم ميخائيل نعيمه مراحل الإبداع في ثلاث خطوات هي :

أ ـ معايشة التجربة .

ب ـ الانفعال العميق وتكوّن الرؤية الشعرية .

ج ـ التعبير الجميل عن هذا الانفعال[3] .

ومن ثم يقول ميخائيل نعيمه في تفصيل هذه المراحل : إن «روح الشاعر تسمع دقّات أنباض الحياة وقلبه يُردّد صداها ولسانه يتكلّم بفضلة قلبه» . وقد تتأثّر نفسه من مشهد يراه ، أو نغمة يسمعها ، فتتولّد في رأسه أفكار ترافقه في الحلم واليقظة ، ثم تتملك كل جارحة من جوارحه ، حتى تصبح حملاً يطلب التخلّص منه . وهنا يرى نفسه مدفوعاً إلى يراعه ليفسح في المجال لكل ما

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٦٢ ـ ٢٦٤ .
ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد : ص : ٢١٥ .

(٢) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية : ص : ١٧ ـ ٢٦ .

(٣) ـ عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد في الشعر المهجري بين النظرية والتطبيق ، ص : ٦١ .

يعتمل من الانفعالات في صدره ومن التطورات في رأسه «ولا تستريح تماماً حتى يأتي على آخر قافية فيقف هناك وينظر إلى ما سال من شفرتي قلمه كما تنظر الأُم إلى الطفل الذي سقط من بين أحشائها ـ أمامه فلذة من ذاته وقسم من كيانه»[1] .

وتجدر الإشارة إلى أن النقّاد اللبنانيين ، أولوا «العملية الشعرية» عناية خاصة ، ورأوا فيها وجهاً آخر لعملية الإبداع الشعري[2] . التي تتمّ على أيدي قابلات عديدات هن : النفس أو الوجدان ، والعقل الواعي والباطني ، والخيال والذوق الأَدبي والجمالي ، في إطار قوامه الحياة والمجتمع والكون وذلك عبر عملية تفاعل بين الفنّان وما يمتلك من قُدُرات تمدّه بها القوى الآنفة الذكر .

ج ـ الصدق الفنّي :

نظر النقد العربي القديم ، إلى قضية الصدق والكذب في الشعر من زاوية أخلاقية ، قيمية ، وذلك من خلل مناقشة مقولتي ، «خير الشعر أصدقه» و «خير الشعر أكذبه» .

ولئن انتهت الاتجاهات الحَدَاثوية في العصر القديم إلى التقليل من أهمية هاتين المقولتين[3] ، أو إلى مواقف تُرجّح المقولة الثانية في الشعر فإنها لم تخرج ـ في الغالب ـ عن المقاييس الأَخلاقية التقويمية وعن النظر إلى الصور والمعاني ، من حبث مطابقتها لما في الواقع أو عكسه .

---

(١) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال : ص : ١٨٦ .
(٢) ـ للمزيد راجع :
ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٨٦ .
ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٤٨ ، ٥٢ ، ٩٠ .
ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١١٥ ـ ١١٧ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٨٠ ـ ٢٨١ .
ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ١٧ ـ ٢٦ .
(٣) ـ انظر : عمر فاخوري : الفصول الأَربعة ، ص : ٤٠ ـ ٤١ ، موقف قدامة بن جعفر .

أما النقد الأدبي في لبنان ، قد عالج ، قضية الصدق والكذب في الشعر ، معالجات ، تتسم بجوانب حَدَاثوية كثيرة ، تتجاوز الرؤية التُراثية ، وتسعى لكشف ما يكمن وراء الشعر من صدق فنّي منبعث ، عن موقف مُرتبط بمُعايشة مباشرة أو غير مباشرة ، من طريق المُعاناة التي تعدّ كفيلة بإحداث الرعشة النفسية الموازية ، للمعايشة المباشرة أو التجربة الذاتية .

ومن أبرز النتائج الحديثة لتلك المُعالجات ما يلي :

أ ـ تأكيد تعدّد أنواع الصدق ، وتوزعها إلى صدق حقيقي واقعي أو صدق علمي ، وصدق فنّي أو أدبي . وصدق ديني وأخلاقي ، وصدق العاطفة ، وصدق التجربة[1] .

ب ـ تحديد مفهومات نظرية واضحة ، ذات أبعاد اصطلاحية لتلك الأنواع من الصدق . منها ما رأى أن الصدق الحقيقي الواقعي أو العلمي ، هو كل ما يُطابق الوقائع والحقائق المجرّدة ، بينما الصدق الفنّي أو الأدبي ، يعني صدق الإحساس عند الشاعر أو الكاتب بمعانيها التي يجب ألاّ تكون بالضرورة مُطابقة لمضمون الصدق الواقعي أو العلمي[2] .

أما أمين الريحاني فإنه يصف بالصدق الواقعي ، الشعراء الذين يتعلّمون رقّة الشعور ، ويبكون حتى تتقرّح جفونهم ، ويعقدون أفكارهم ، متعمدين الغموض والإبهام ، وهم في كل ذلك ، يتوهمون ، أنهم يُدركون ، ذروة الفن . بينما يصف بالصدق الأدبي أو الفني ، الشعراء الذين «يحملون من الألم رمز الألم» ، يبكون ولا يشتكون ، ومن ثم ينبهوّننا ، إلى جميل الأفكار ، وشريف المقاصد ، وهم يمثّلون في أنفسهم آلام الناس التي تفيض ، فتغمر

---

(١) ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٩٢ .
ـ رئيف خوري : الدراسة الأدبية ، ص : ٧٢ ـ ٧٤ .
ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٩٠ ، ٢٤٠ .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٢٣ ـ ٢٢٦ .
(٢) ـ رئيف خوري : الدراسة الأدبية ، ص : ٧٢ ـ ٧٣ .

آلامهم الشخصية ، كلها ، ويتحرون في كل ذلك «البساطة والصدق ، والإخلاص ، فكراً وصناعة وخيالاً»[1] .

ومن ثم نلحظ إقرار مروة ، بوجود عملية انصهار بين الصدق الواقعي ، والصدق العاطفي ، وصدق التجربة ، في عملية كيميائية ينتج عنها سبيكة جديدة هي «الصدق الفني» وتستند قناعة مروة ، إلى أن تلك الألوان من الصدق وإن افترقت في ما بينها نوعاً وكمّاً ، فإنها تتكامل في نفسية الشاعر وفي داخل النص الشعري[2] .

ج ـ ربط الصدق الفنّي بالتجربة الشعرية ، وما يلحقها من مُعاناة ، وتفاعل ، بين الذات والكون والوجود ، لأن مَن لا يُعاني ، ولا يحيا تجاربه ولا يغوص إلى أعماق الحياة ، بما فيها من فرح مؤلم ، وألم عذب ، لا «يعرف كيف يرسم صورة أو يكتب سطراً»[3] .

ومن المظاهر الحديثة في مناقشة ظاهرة الصدق الفنّي ، ظهور الأبعاد الرومنطيقية ، والرمزية ، مجتمعة أو منفردة في رؤية النقد اللبناني ، يؤكد ذلك اعتقاد جبران أن الشعر الحق ينبع من صميم الفؤاد ، وأن الشاعر لن يُدرك الإبداع الفنّي ، إلاّ إذا فتح قلبه وعقله ونفسه ، وعرف ذاته ، تلك الذات التي لا يبحث عنها في الطبيعة ، وإنما يجدها من «خلال الطبيعة» التي ليست «إلاّ جسد الله» رشكله في رأي جبران[4] .

كما تبرز عند أبي شبكة نزعة رومنطيقية تقدّس الألم وتعدّه جسر العبور إلى الشعر المُبدع ، الصادق ، الذي يفُضُّ سر الوجود ، ويرشد إلى الذات الإلهية ، ويجنّب صاحبه «مهزلات القدرِ» ، وذلك من خلال الدعوة إلى جعل

(١) ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٦٨ ـ ٦٩ ، ٩٢ .
(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٢٣ ـ ٢٢٦ .
(٣) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢١٥ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٦٧ ، ١٧٢ ، ٢١٥ ـ ٢١٦ .
ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٤٦٩ .

جراحات القلوب معيناً تمتاح منه الأقلام خمرتها ، لتسكر بنشوة الشعر الحق ، الذي يأبى أن يكون زخرفاً وبريقاً في مدفن من رخام[١] .

ثم تغيب تلك النزعة السوداوية التي ورثها أبو شبكة وغيره عن الرومنطيقيين الأُوروبيين خصوصاً «الفرد دو موسيه» الذي خاطب الشاعر قائلاً له : «إقرع باب القلب ففيه وحده العبقرية» ، [٢] ، لتظهر عند العديد من النقّاد العرب ، نزعة رومنطيقية متفائلة ، ترى أن الصدق الفنّي عامل لا غنى عنه في الشعر ، لكي تفيض به الروح وتسكبه في قوالب تلتهب حروفها وعباراتها بشوق لافح ، ودهشة أمام عظمة الكون والإنسان ، وذلك عند شاعر ، تسمع روحه ، خفقة الحياة ، ويُردّد قلبه صداها ، ويتكلّم لسانه مدفوعاً بعوامل داخلية ، فيغدو عبداً وسلطاناً في آن واحد ، عبد لما في داخله ، وسلطان في تعامله مع أدوات التعبير ووسائله[٣] .

ولذلك لا يكون الشعر إلّا بعد «تجربة وهوس متألّق»[٤] .

وهذا النوع من الشعر ، لا يصدر إلّا عن الأُصلاء وحدهم ، مَن يُعانون التجربة ، لكنهم لا يقتصرون في معاناتهم على الانفعالات الذاتية إنما يدخلون إلى عمق القضية الفكرية ، والكشف الإنساني الرائي ، والإخلاص الحميم ،

---

(١) ـ الياس أبو شبكة : غلواء العهد الثالث عن سامي ج. خوري والياس رحيّم : الياس أبو شبكة دراسة وديوان ، ص : ١٠٩ ـ ١١٠ .
ـ الياس أبو شبكة : دراسات وذكريات ـ دار المكشوف ـ ص : ٢٠٨ ـ ٢٠٩ ، من رسائل أبي شبكة .

(٢) ـ A. DE Musset: Poêsies complètes Paris 1947. P: 118.
ـ عن محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، ص : ١٦ .
ـ انظر : محمد غلاب : أدباء الرومنتيكية الفرنسية ، ص : ١١ .

(٣) ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ٢٧
ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ٨٦ ـ ٨٧ .

(٤) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ١٢٩ ، ٢١٥ .

والحماسة الملتهبة في التعاطي مع التجربة ، وساعتئذٍ يدفع الشاعر عن شعره السرد والوصف ويملؤه انبعاثاً وحياة ، ويغدو من خلاله فاعلاً ، خالقاً لبيئته ، خالداً سرمدياً[1] .

ومن العوامل المساعدة ، على توفير الصدق الفنّي ، واكتمال مقاييسه ، وبلورة أدواره ما يلي :

ـ توفر الصلة الوثيقة بين السلوك والتجربة الفنية .

ـ ظهور عمق الصلة في العمل الأَدبي ، لأَن امتلاك النص الأَدبي لمظهر الصدق ، يجعله ذا أهمية كبرى ويبعد ما فيه من شعر عن الافتعال والسطحية ويقرّبه من الحقيقة الفنية[2] .

أما المقاييس فإنها تتمثل بمدى اتصال الأَثر الأَدبي بوجدان الشاعر أو الكاتب ، وبمدى تعبيره عن الانفعالات الحقيقية التي تثيرها الحياة الواقعة في ذلك الوجدان[3] .

ويبقى الدور الذي يؤديه الصدق الفنّي ، فيتلاحم مع بقية ألوان الصدق ، ليبرز التفجرات العاطفية المتلاحقة ، التي تشكّل لحمة تتكامل بها نسائج البناء الفنّي والعاطفي معاً[4] .

وإذا ما استندت «الأَصالة الشعرية»[5] إلى الصدق الفنّي ، وصدق التجربة فإنها تشكّل ، مصدراً للتوافق والتناغم «بين العمق الوجداني والشفافية التعبيرية

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأَدب العربي الحديث ، ص : ١٢٩ ، ٢١٥ .

(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٢٣ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢٣ ـ ٢٢٦ .

(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٤٨ .

(٥) ـ المصدر نفسه ، ص : ٩٣ ، حيث يُحدّد ، الأَصالة الشعرية بإنهاء «الرصيد الثري ، الدائم النمو ، والتجدد من القدرات والطاقات النفسية والفكرية الزاخر بخمائر الحياة الحاضرة أبداً لفعل الخلق» .

في شعر كل شاعر ، تجتمع له الأصالة والصدق الفنّي والواقعي»[1] .

ولم يخلُ النقد اللبناني من معالجات لهذه القضية ، وذلك في مستويات أُخرى ، حيث تعرّض هذا النقد لنظرية الكذب ، في الفنون والآداب ، مُشيراً إلى أن أُدباء العرب والغرب ، توقفوا قديماً وحديثاً عند هذه القضية ، وناقشوها ، ملياً ، ثم انتهوا ، إلى أن الكذب الفنّي ، يساعد على خلق عالم سحري ، وحدّدوا هذا الكذب بأنه خلق وإبداع ، وبأنه «إخبار بغير الواقع عن قصد وروية»[2] ، خصوصاً أن الفن «لا يستسلم إلاّ لخطرات الخيال ، فيسحر الناس باختراعاته الجميلة وتلفيقاته الأنيقة»[3] ، كما أن تناول الفنّان للحقيقة الواقعية ، أمر ميسور ، سهل ، بيد أن الصعوبة تكمن في ابتداع عوالم أُخرى خيالية[4] ، ذات أبعاد رؤيوية . ومن ثم خلص فاخوري إلى طرح قضية جمالية محدّدة توزع الجمال بين طبيعي وفنّي ، وتعد الجمال الفنّي مشتملاً على جمال الجمال وجمال القبح بينما يقتصر الجمال الطبيعي على جمال الجمال فحسب[5] .

ولئن أقرّ هذا النقد «الكذب الفنّي» ، الذي يستفيد من معطيات الخيال في السعي إلى خلق عوالم جديدة[6] ، فإنه حذّر من مغبة الاستسلام لتلك الحالة وأكّد أنّ الأحلام والأخيلة ، ليست إلاّ انعكاساً حقيقياً للواقع ، وانتهى إلى تحرير الأدب من قيود الكذب والصدق لأن الشاعر العبقري يخلد رغم أنف هاتين الظاهرتين اللتين تعيشان على هامش إبداع الشاعر وعبقريته[7] .

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٧٨ .
(٢) ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص : ٣١ ـ ٣٥ .
(٣) و (٤)ـ المصدر نفسه ، ص : ٣٦ ـ ٣٧ .
(٥) ـ المصدر نفسه ، ص : ٣٦ ـ ٤١ .
(٦) ـ روز غريّب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ١٩ .
(٧) ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص ٥٧ ـ ٥٩ .
ـ عمر فاخوري: الباب المرصود ، ص : ٤٣ ، ٤٦ ، ٧٩ .

د ـ الشعر والقارىء أو المتلقي :

ما موقف القارىء من الشعر ؟ كيف يتلقاه ؟ كيف يتذوقه ؟ ما صفات هذا المتذوّق كمّاً ونوعاً ؟ ثم أليس الشاعر هو القارىء الأول لقصيدته ؟ ولكل جزء من أجزائها ؟

مجموعة من الأسئلة تدخل في صميم قضية توصيل الشعر وتذوقه . وبعد الرجوع إلى النقد العربي القديم ، يتضح لنا ، أن هذا النقد ، توقف عند ظاهرتين مهمتين ، تتصلان بتلك القضية ، هما :

١ ـ ظاهرة الغموض والوضوح في الشعر ، وما تعكسه في عمليتي التلقّي والتذوّق .

٢ ـ النظر إلى نوعية الجمهور الأدبي وكميته ، واعتماد هذين المقياسين في التمايز والتفاضل بين الشعر والشعراء .

أما النقد الأدبي في لبنان فقد رأى إلى العلاقة بين الشعر والقارىء والمتذوّق ، من منظور محدث ، وأثار القضايا التالية :

أ ـ كيفية توصيل الشعر وتذوقه من المتلقّي .
ب ـ دور الأثر الشعري في تعميق التواصل بين القارىء والمتلقّي .
ج ـ لمَن نكتب الأدب ، شعراً كان أو نثراً ، وما نوعية الجمهور الأدبي ؟
د ـ أزمة العلاقة بين الشعر العربي الحديث والجمهور الأدبي .

أ ـ كيفية توصيل الشعر وتذوقه من المتلقّي :

عدّ النقد اللبناني العمل الفني عملية نفسية معقدة ، يصعب الحديث ، عن تكوينها ، ونموها في نفس الفنّان . وبالتالي يصعب تذوّق هذا العمل «من قبَل الذين لم يحبلوا به ولم يلدوه» ، أو يقرب من المحال[1] . لكن متى برزت بنات الشعر «من مخيلة الشاعر ، أصبحن بنات كل مخيلة قادرة أن تُرافق مخيلة

---

(١) ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ٢١٥ .

الشاعر ، في كل أدوار الحمل والمخاض والولادة»[1] .

لذلك يتمّ التجاوب والمشاركة بين الشاعر والقارىء ، عندما يحسّ الأول النزعة الإنسانية ، ويمنح صوره ، وأحاسيسه «قيَماً فنية جديدة ، تزيد التجربة الذاتية غنى واكتنازاً ، حتى يجعلها جميعاً من أشياء القارىء كما هي من أشياء الشاعر»[2] .

وبما أن الشعر تعبير عن حالة نفسية ، تمّ سبكها في ألفاظ غنائية ، موسيقية ، فإن الشاعر يعتمد هذه الغنائية الموسيقية ، أداة لإيقاظ حالة مُشابهة ، عند المتذوّق ، ويفترض ذلك ، امتلاك الشاعر لتلك الحالة مدّة زمنية ، تكفيه في نقل حالته إلى المتذوّق ، بعد أن يخلق حولها جواً شعرياً يساعد على نجاح عملية التذوّق[3] . ولئن اقترب هذا الرأي من مفهومات الرمزية الغربية فإن الشاعر الناقد سعيد عقل قد رأى القضية نفسها انطلاقاً من تلك المفهومات ، خصوصاً في الحديث عن نقل الحالة الشعرية إلى المتذوّق .

وانسجاماً مع مفهوم عقل الذي يرى أن الشعر من لا وعي وأن جوهره أشبه بالموسيقى ، أوجب هذا الناقد ، توفّر أمرين مهمين في نقل الحالة الشعرية إلى القارىء .

الأول : يكون بتعطيل الوعي عند القارىء .

والثاني : يتمثّل بخلق جوهر أشبه بالموسيقى في ذات هذا القارىء شريطة أن يكون هذا الجوهر على شاكلة حالة الشاعر الخلاّقة الأُولى .

ويرى أن القارىء في الأَمر الأَول ، يُباشر القصيدة بوعي فلا يأخذ منها إلاّ الجانب السطحي المتمثّل بعناصرها النثرية من أفكار وعواطف وصور . لذلك يدعو إلى تشغيل وعي القارىء ، ضمن حقل معقّد ، مركّب ، حتى يُجهد

---

(١) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٤٥ ـ ١٤٦ .
(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٥٥ ، ١٤٨ .
(٣) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ١٢٥ ، ١٥٣ .

هذا الوعي ، ويتعب ، ويكل ، ومن ثم يتعطّل لصالح اللاوعي الذي يعدّه عقل رأس حالات الشعر إبداعاً وتذوّقاً . وما الحقل الذي يقصده سوى «الإيحاء» المُنبعث من «التعددية» الصوتية بلغة الموسيقى .

وفي سبيل إنجاز الأمر الثاني يلجأ إلى الألفاظ ، أو عناصر الشعر المادية ، مستفيداً من كون اللفظة في طور الكلام «مجموعة أصوات أكثر تساوياً في الجوهر وشكل الجوهر ، مع الشيء المقصود إظهاره» . لذلك يحاول الوصول إلى تساوٍ بين الصيَغ الكلامية والحالة الشعرية جوهراً وشكل جوهر ، ولا يتم هذا التساوي إلاّ إذا كانت الصيَغ الكلامية ، ذات تموجات هي نفسها التي تكوّن الحالة الشعرية[١] .

إن رؤيته لعملية التذوّق متأثرة بالرؤية الرمزية الغربية ، التي ترى في رأس مهماتها ، إذهال القارىء خصوصاً من طريق الموسيقى الشعرية التي يعدّونها جوهر الشعر الأساسي[٢] .

ب ـ دور الأثر الشعري في تعميق التواصل بين الشاعر والقارىء :

الأثر الفنّي بعامّة والشعري بخاصّة ، جسر تعبر عليه «علاقة حبّ بين الفنّان والقارىء»[٣] . ويشعر جبران بالسعادة القصوى ، عندما يقوى على أن يفتح «لإنسان ما زاوية في قلبه هو. . .» ، وانسجاماً مع هذه المهمة ، على الشاعر أن يكون موهوباً ، يضع الله في يده «قيثارة يستولدها أنغاماً علوية ، تجذب قلوبنا ، وتوقفنا منهنهين أمام الحياة وما في الحياة من الجمال والهول»[٤] . ويصبح الشاعر بصيرة مشعشعة ، وراء بصرنا ، وشوقاً عذباً في قلوبنا ، ورؤيا إلَهية في غيبوبتنا .

---

(١) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ٢٨ ـ ٣٥ .

(٢) ـ دفعاً للتكرار : انظر مناقشة رؤية عقل لعملية التذوّق الشعري، ص: ١٠٣ ـ ١٠٥، من هذا البحث .

(٣) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣٥ .

(٤) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٥٦٨ .

أما من حمل بين فكيّه اسفنجة ملأى بالماء الآسن ، لينفثه على عتبات الأُمراء وأنضاء القبور ، فهو مشعوّذ منبوذ ، لا ينبّه فينا حسّا ، ولا يوقظ عاطفة[1] .

ولقد حدّد أبو شبكة ، غايات التواصل بين الأُدباء وجمهورهم بثلاث هي :

١ ـ من الأُدباء مَن يسعى إلى تسلية الجمهور بإنتاجه .

٢ ـ ومنهم مَن يعمل على تثقيفه .

٣ ـ وآخرون يعتمدون على الموهبة ، ومن ثم يرجعون إلى التاريخ والتُراث الثقافي ، قومياً وإنسانياً ، فيُعطون نتاجاً مبدعاً ذا فائدة مُحقّقة[2] .

وفي النهاية ، ليس هناك ، أدب أو فن ، يُقال ليحبس عن الآخرين ، لأَن كليهما صناعة . وأهل هذه الصناعة، خصوصاً الأُدباء، يعرضون أدبهم في الأسواق أمام الجمهور، ابتغاء مرضاته، ونيل استحسانه[3] . وفي رأي فاخوري ، ستبقى إشكالية علاقة القارىء بإنتاج الأديب ، قائمة ، بلا حل ، حتى يتوفّر لها قاض عادل . وقد يعثر على هذا القاضي بين الأميّين . وعندها يصبح العمل الأدبي قضية مطروحة بين ثلاثة أطراف ـ وليس اثنين ـ هم الأديب ، والقارىء والقاضي أو الناقد الأدبي[4] .

ولم ينسَ فاخوري صعوبة العلاقة الأدبية مع جمهور متنوع في الثقافة

(١) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣٤ ـ ٢٣٦ .
ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٤٣ ـ ٤٤ .
ـ عمر فاخوري : الفصول الأَربعة ، ص : ١٠١ .
ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١١٨ .
ـ روز غريّب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ٦٩ .

(٢) ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ١١٢ ـ ١١٥ .

(٣) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١٢٩ـ ١٣١ .

(٤) ـ عمر فاخوري : أديب في السوق ، ص : ١٠ ـ ١١ منشورات دار الكشوف ١٩٤٥ .

والاستيعاب والمعتقد . مما يجعل الأديب متجاذباً بين أهل الشمال وأهل اليمين في كل عصر وكل أمة[١] .

ج ـ لمَن نكتب الأدب ، شعراً كان أو نثراً ؟ ونوعية الجمهور الأدبي :

الشاعر العبقري يتوجه بشعره إلى جميع الأجيال ، ويُخاطب كل جيل بلسانه ، كاشفاً للجميع عن آفاق بعد آفاق[٢] . لأن هذه الأجيال بحاجة دائمة إلى الفنون ، لتنتقل من عالم الواقع إلى آخر ، مليء بالرؤى والأحلام[٣] .

وتستوقفنا في هذه القضية ، مناظرة ألقاها رئيف خوري بعنوان «لمن نكتب ، للخاصة أم للكافة ؟»[٤] .

وفي الإجابة عن هذا السؤال ، اعتمد خوري المنهج الأيديولوجي الواقعي ، الذي يدعو إلى الأدب الهادف والملتزم بقضايا الطبقات المضطهدة والمُستغلّة . وأعلن أن الأديب ـ الشاعر والناثر ـ يلتزم بأن يكتب «للكافة» ، لأن هذه الفئة هي أفضل جمهور أدبي تتكوّن من أُناس معروفين ، يسعون ويكدحون في مختلف دروب الحياة ، ومن بينهم العامل والطالب والتاجر الصغير والموظف . وهؤلاء هم الأوفر عدداً من القُراء . إلاّ أنه يحاول أن يبعد منه أحادية النظر إلى «الكمية» في الجمهور الأدبي فيؤكد أن النوعية في هذا الجمهور تمثّل دوراً مهماً في عملية التواصل الأدبي . ومن ثم يسوّغ دعوته من خلل غنى حياة الكافّة بمادة ينتقي منها الأديب موضوعاته . مما يؤدي إلى قيام عملية تفاعل دائم قوامها التأثر والتأثير بين الأديب وجمهوره[٥] .

لذا على الأديب ، أن يدخل في وعي الجماهير ، معرفة الظواهر النامية

---

(١) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ١٣٢ ـ ١٣٣ .
(٢) ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص : ١٠١ .
(٣) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود : ١١٨ .
(٤) ـ أُقيمت هذه المناظرة بين طه حسين ورئيف خوري في قاعة المقاصد الخيرية الإسلامية في بيروت . قد نُشرت مع مناظرة طه حسين في مجلة الآداب البيروتية عدد نوّار ١٩٥٥ . وفي كتاب رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٨٩ ـ ١١٩ .
(٥) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص :٨٩ ـ ٩٠ .

في حياتهم، والظواهر الذابلة، التي تصير إلى الزوال، بغية توجيههم في سعيهم لتغيير الحياة نحو الأفضل والأكمل[1].

ولئن التزم الأديب بالكافة كجمهور أدبي، فإن الفائدة لا تعود على الجمهور فحسب بل إن الأثر الفني يكسب ويتجدد، لأن تجدد هذا الأثر لا يكون إلّا «من قارىء لقارىء» «يتولّد على الدوام جيلاً بعد جيل ليستقيم له البقاء»[2].

د ـ أزمة العلاقة بين الشعر العربي الحديث والجمهور الأدبي:

ولئن طغى على الآراء النقدية، في معالجة القضايا الفرعية السابقة، اتجاه لتقرير ما يجب أن تكون عليه العلاقة بين الشعر والقارىء أو المتلقي. فإن الناقدة خالدة سعيد انطلقت مما هو كائن، لتؤكد أن أزمة حادة تسود العلاقة بين الشعر العربي الحديث والجمهور الأدبي ويبتعد هذا الشعر من مدارك الجمهور[3]. وعزت جذور تلك الأزمة إلى الأسباب التالية:

- سيطرة الأفكار المُسبقة، خصوصاً عدائية الجمهور لهذا الشعر.
- تمسك الجمهور بكل قديم، وإحاطة هذا القديم بهالة من التقديس.
- جهل الجمهور برموزه التاريخية والأُسطورية.
- كثرة الشعر المزعوم حديثاً، واختلاط الجديد والرديء مما يؤدي إلى بلبلة الأفكار، والإساءة الحقيقية للشعر الحديث.
- القفزة التي قفزها الشعر الحديث مبتعداً من التُراث العربي دون الارتكاز على نُظُم التطور الأدبي وأنساقه وقوانينه.

وبعد تشخيص أسباب الأزمة اقترحت خالدة سعيد علاجاً مؤدّاه أن يقوم

(١) ـ رئيف خوري: الأدب المسؤول، ص: ٩٧.

(٢) ـ أنطون غطاس كرم: ملامح الأدب العربي الحديث، ص: ٦.

(٣) ـ تعرض الشعر الحديث في العصر العباسي، خصوصاً شعر أبي تمّام للأزمة نفسها.
ـ انظر: ص: ٤٦ ـ ٤٨، من هذا البحث بعنوان فرعي، الغموض والوضوح في الشعر العربي القديم.

الناقد بمدّ الجسور بين القارىء والشعر العربي الحديث وذلك عبر مجريين مُتكاملين هما :

ـ ترجمة غموض القصيدة الحديثة شريطة ألاّ يُحرم القارىء من متعة الجهد والخلق .

ـ اللجوء إلى نماذج من القراءات النقدية ، وأبرزها القراءة الخالقة ، والقراءة المُشاركة ، مع توفير المُعاناة والحضور العقليين[1] .

هـ ـ الغموض في الشعر :

الغموض في الشعر ، مشكلة قديمة ، وقد أُثيرت في النقد الأَدبي منذ العصر العباسي وشكّلت محور الصراع بين أنصار الشعر القديم وأنصار الشعر الحديث[2] .

أما النقد الأَدبي في لبنان فقد انقسم أزاء هذه المشكلة إلى فريقين :

الأَول : يرفض الغموض ويدينه .

والثاني : يقبل أنواعاً من الغموض لا تصل إلى حد التعقيد والإبهام .

وفي النظر إلى آراء هذين الفريقين ، يتضح أن الفريق الأَول ، يُعلن كرهه للغموض ، ويرفض المقولة الشائعة أن «المعنى في قلب الشاعر» ، لأَن لا وقت أمام القارىء ، لكي يضيّعه في فك طلاسم الشاعر ومعمياته ، وقد يدفع هذا القارىء إلى إلباس الشعر «أثواباً من التأويل والتفسير ، لم تخطر للشاعر في بال»[3] . ومن ثم يغدو الغموض غريباً في رأي هذا الاتجاه عن الآداب المحلية والعالمية ـ خصوصاً الفرنسية منها ـ ويُعدّ الوضوح ، مزية ، من المزايا

---

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ١٢ ـ ١٥ .

(١) ـ انظر : ص : ٤٦ ـ ٤٨ من هذا البحث . الوضوح والغموض في رأي النقد العربي القديم .

(٣) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ١١٠ ـ ١١١ .

الثمينة ، التي يجب أن يتصف بها نتاج الأُدباء كافة . لأن واجب هؤلاء أن يحترموا الحقيقة الأبدية القائلة : أن الأديب لا يكتب إلاّ ليفهم ، وأن عليه أن يكلّف نفسه مشقة الإفهام ، إذ ليس على القارىء نفسه ، مشقة حلّ الرموز والأحاجي . وإلاّ أساؤوا إلى الحقيقة القائلة بأن الأدب «كاللغة وسيلة من وسائل الاتصال بين الناس»[1] .

أما الفريق الثاني فإنه عالج القضية من منظور حَدَاثي ، لم يرَ معه الغموض عيباً وإنما حدّد له مهمات منها :

ـ استثارة خيال القارىء ، ليمضي في أثر كل ومضة تلوح .

ـ إعطاء القصيدة ديمومة ، تجعلها لا تزول من نفس القارىء ، وكلما أُعيدت قراءتها ، تفتّقت عن شيء جديد .

ولقد عدّ هذا الغموض الذي يبعد من المبالغة والإسراف والتعقيد ، أجمل رداء يكتسي به الشعر[2] .

ولم يخلُ من محاولات ـ وإن سريعة ـ للتنظير حول مصطلحي «الإبهام والغموض» ، والنتائج المترتبة عن علاقة هذين المصطلحين .

من هذه المحاولات ، إلماح أنطون غطاس كرم إلى أن عملية التعبير ، لا تنجح في كل المرّات إذ قد يعتريها الإبهام ، المُتمثّل بعدم الانتظام ، ونشؤ الاضطراب . وهذا الإبهام يفضي إلى الغموض .

ومن ثم يشير هذا الناقد إلى أن الغموض لا يعني الإبهام إنما هو نتيجة له . إذ في الوقت الذي توصف فيه القصيدة كاملة بالغموض ، فإن «الإبهام

---

(١) ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ١٦ ـ ١٧ ، ١٢٤ .

ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٢٧ .

ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ١٨٥ .

(٢) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٢٣ ، ٥٧ ، ١٠٨ .

لفظة تُستعمل لعدم التنويه الكامل بالشيء الواحد»[1] .

وقد توقف كرم عند الدور الذي يؤديه عنصرا الغموض والوضوح في العلاقة بين الشاعر والقارىء فرأى أنهما ينتجان عن الخلل الذي ينشأ «عن عدم المساواة بين الحالة المُعبّر عنها وبين الأَداة المُترجمة» ، ومن ثم يعدّ كرم «الإِبهام» على حُسن ما فيه من توجيه نتيجة ، للعجز الذي يصيب الأَلفاظ والأَداة ، كلما حاول الشاعر أن ينتزع نفسه من الأَعماق فيصبّها فنّاً»[2] .

يتضح مما تقدم أن الرؤية الحَدَاثوية ، بارزة عند الفريق الثاني من حيث القبول بالغموض وإعطاؤه أدواراً مهمة في النص الشعري . وأخيراً في التحديد الاصطلاحي والكَيفي لكل من الغموض والإِبهام .

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٧٩ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٦٧ ـ ١٦٨ .

الفصل الخامس
الرؤيا والموقف في الشعر

مدخـل .

أ ـ الرؤيـا .

ب ـ الموقف .

الفصل الخامس
الرؤيا والموقف في الشعر

مدخـل :

الشاعر فرد ينسج علاقات تفاعلية مع مجتمعه ، وبيئته ، في وقت وزمان مُحدّدين ، وبوحي هذه العلاقات يُواجه ما يعترضه ، من عوائق في سبيل تَحرّكه الفاعل الحر ، مُعتمداً ما يتيسر له من وسائل ذاتية وموضوعية . ومن خلال هذه المواجهة ، تتضح رؤياه ، ويتبلور موقفه ، لأن الرؤيا والموقف ، ليسا سوى تعامل الشاعر مع ما يعترضه من عوائق ، تعاملاً صراعياً لكي يُحقّق وجوده الإنساني الذي لا يكون إلاّ وجوداً في موقف[1] .

ولئن عُدّ الشعر «رؤيا أو حَدَساً»[2] ، وعملية كشف لعالَم «يظل أبداً بحاجة إلى كشف»[3] ، فإن هذه المفهومات الواردة ، لا تنكر اجتماعية الشعر ، وتمثيله الحياة بأبعادها الماضية والآنية والمستقبلية . وذلك ما يقرّه حتى أتباع «الفن للفن» ، الذين وإن أكّدوا أن الوجود القبلي للفن ، يخضع لأغراض جمالية فنية ، فإنهم لم ينفوا صلة هذا الفن بالموضوعات الاجتماعية ، بعد وجوده ، كما أن الفنّان ـ في رأيهم ـ لا يعطي فناً إلاّ إذا صدر

---

(١) ـ جان بول سارتر : الوجود والعدم ، ص : ٦٣٣ ـ ٦٣٨ ، عن محمد غنيمي هلال : الأدب المُقارن ، ص : ٣٨٩ ـ ٣٩٠ .

(٢) ـ ب. كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص : ٢٨ .

(٣) ـ رينيه شار ، عن أدونيس : زمن الشعر ، ص : ٩ .

عن أحد هذه الموضوعات[1] .

ولذلك تغدو «الأعراف الجمالية» ، أعرافاً اجتماعية وإن امتلكت ـ نسبياً ـ حالتي التمييز والاستقلال[2] .

لذلك أقرّ النقد الحديث أن «الأدب مؤسسة اجتماعية أداته اللغة»[3] . وأكد أن العلاقة بين رؤيا الشاعر والوسط الاجتماعي ، ليست علاقة انعكاس آلي[4] ، لأن العمل الشعري لا يتحقق إلاّ بعملية إدماج بين الشخصي والاجتماعي أو الفردي والعام[5] .

ولقد حفل هذا النقد ، بعدّة نظريات ، أزاء «الموقف» ، الذي على الشاعر ، أن يتخذه في مواجهة المجتمع والحياة والكون وتفرّعت تلك النظريات في عدّة اتجاهات أبرزها :

أ ـ اتجاه يدعو إلى الأدب الهادف الملتزم .
ب ـ اتجاه يقبل الالتزام في النثر ويرفضه في الشعر .
ج ـ اتجاه ثالث يرفض الالتزام بنوعَيْه ويدعو لمذهب «الفن للفن» .

ولئن رفض أتباع الاتجاه الثالث الأدب الهادف فإنهم لم يلغوا اجتماعية الأدب ودوره بعد وجوده ـ كما أسلفنا قبل قليل ـ أما دُعاة الاتجاه الأول فهم أتباع النقد الأيديولوجي ، خصوصاً الماركسيون الذين أكّدوا التزام الأديب ،

---

(١) ـ ب. كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص : ٦٣ .
ـ للمزيد راجع : مصطفى سويف : الأُسُس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصة ، ص : ٣١ ، وما بعد فصل «في الصلة بين الفن والحياة» ،وص : ٣٣٨ ـ ٣٤٦ ، «الشعر والشاعر والمجتمع» .
(٢) ـ أوستن أورين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص : ١١٩ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ١١٩ وما بعدها .
(٤) ـ هورست ريديكو : الانعكاس واعقل ، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفنّي ص : ٥٤ .
(٥) ـ كارلوني وفيللو : النقد الأدبي ، ص : ١٣١ .

ـ شاعراً كان أم كاتباً ـ دون إلزامه ، لئلا تذوب شخصيته من خلال إخضاعه لمقوّمات خارجة عن ذاته . ويستند الماركسيون في بلورة نظريتهم النقدية «الواقعية الاشتراكية» ، إلى المبادىء الأيديولوجية ، للنظرية الماركسية ، التي ترى أن العمل الأدبي جزء من البُنية الفوقية التي تحكمها علاقات ديالكتيكية مع بُنية المجتمع التحتية مع التأكيد أن العمل الفنّي ، تركيب معقّد جداً ، وله نوعيته الخاصة ، التي تضرب جذورها في أعماق الطبيعة الإنسانية ، متخطية الوضعين السياسي والطَبَقي ، وإننا قد نكشف ملامح الصراع الطَبَقي في الفن ، لكن تفسيره غير ممكن فقط بالصراع الطَبَقي[1] .

أما «الواقعية الاشتراكية» كنظرية نقدية ، فهي أسلوب فنّي ، قادر على «تثمين الحاضر من مواقع المستقبل ، وملاحظة إقامة هذا المستقبل والجديد في الواقع المُحيط بنا وتصويره في شكل فنّي»[2] .

ومن ثم تتضح الأبعاد الرؤيوية عند «الواقعية الاشتراكية» ، التي مع دعوتها لإظهار الحاضر وبلورة معالمه تسعى «إلى المستقبل ، وتكشف عن الآفاق العظيمة لبناء العالم الجديد»[3] .

كما يستلهم الواقعيون الاشتراكيون آراء فلاسفة الماركسية وأُدبائها الأَولين خصوصاً في الدعوة إلى الأَدب الهادف الذي لا يفضي إلى الإلزام وسلب الأَديب حريته .

من هذه الآراء ، إعجاب «ماركس» بقول الشاعر الفرنسي «بيرانيجيه» :

«أنا لا أحيا إلّا كي أنظم أغاني
فإذا انتزعت منّي مكاني يا سيدي

(1) ـ محمد دكروب : الأدب الجديد والثورة ، ص : ١٥ ، دار الفارابي ، ط ١ ، ١٩٨٠ ، بيروت .

(2) ـ بودوستنيك وسيبركين : عرض موجز للمادية التاريخية ، ص : ١٥٧ ـ ١٥٨ ، لم يذكر اسم المعرّب . دار الفارابي ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ .

(3) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٥٣ ـ ١٥٨ .

فإنني سأنظم أغاني كي أحيا» .

ولقد عبّر «ماركس» عن إعجابه بهذا الموقف ، مؤكداً حرية الشاعر بقوله : «عبّر بهذا ـ في اعتراف ساخر ـ عن سقوط الشاعر ، إذا أصبح شعره بالنسبة له وسيلة . الأديب لا يعدّ أعماله وسيلة ، إنها غايات في ذاتها وما أقلّ اعتداده بها وسيلة بالنسبة له أو لغيره ، حتى إنه ليضحي بوجوده من أجل وجودها إذا اقتضى الأمر»[1] .

أما «لينين» ، فإنه يرفض التدخل الفظّ في شؤون الفن ، ويُعلن عدم كفاءته في الحكم على المسائل الفنية[2] ومع ظهور الانحرافات في ممارسة الإلزام والتقييد للأديب ـ شاعراً كان أم ناثراً ـ تتعالى الأصوات لإعطائه أفضل الإمكانات لمعالجة المادة والواقع ، بحرية تمكّنه من إرغام الظروف على «الرقص على مزمار»[3] ، لأنه من أولى مهمات الشاعر كما يرى «غوركي» أن يثير عندنا الرغبة في ما يمكن تحقيقه ، وأن يدفعنا إلى ما فوق الواقع دون أن يفصلنا عنه[4] .

ولئن عُدّ النقد الوجودي نقداً أيديولوجياً ، فإنه انتهى إلى القول بالتزام الكاتب وبإعفاء الشاعر من هذا الالتزام ، لكنه لم ينفِ وجود وشائج ارتباط بين الشاعر ومجتمعه لأن تجربته ذات صبغة إنسانية ، خصوصاً أن الأثر الأدبي وإن لم يكن له في البدء أية غاية سوى أن يوجد ، فإنه بعد ولادته يتخذ بالضرورة موضوعاً اجتماعياً من خلال إعطائه الدور الاجتماعي ، تبعاً لحاجة المجتمع إليه ولطُرُق استخدامه[5] .

---

(١) ـ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٣٣٦ ـ ٣٣٧ .

(٢) ـ غالي شكري : الماركسية والأدب ، ص : ٦١ .

(٣) ـ عبد المطلب صالح : دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية ، ص : ٢١ ـ ٢٢ .

(٤) ـ جورج طومسون وفلاديمير دنيبروف : دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، ص : ٢٤ .

(٥) ـ كارلوني وفيللو : النقد الأدبي ، ص : ١٣٤ ـ ١٥٠ ، الترجمة العربية .

أما النقد الأدبي في لبنان فقد أولى الرؤيا والموقف إهتماماً بارزاً تحدوه في ذلك عدة عوامل أبرزها:

١ ـ الظروف السياسية التي كانت تسود البلاد العربية ولا تزال ، خصوصاً ما يتمثّل بالسيطرة الاستعمارية بمختلف مراحلها ، قديمة وجديدة ، وما أفرزته على الساحة العربية من مشكلات ومهمات وقضايا ، تتطلب النضال الدائم لمواجهتها على الصُعُد الوطنية والقومية والعالمية .

٢ ـ الظروف الاجتماعية المُتمثّلة بالتخلف والفقر ، والجهل وعدم التوازن بين الفئات والطبقات الاجتماعية. . . ، كل ذلك أوجد ولا يزال سُبُلاً يرتادها الشاعر ، علّه يدفع أبناء مجتمعه والإنسانية إلى التخلص من واقعهم المليء بالآفات .

٣ ـ الالتقاء بالفلسفات والنظريات الأَدبية العالمية والتفاعل معها خصوصاً تلك التي غزرت على الساحة العربية ، مع بدء السيطرة الاستعمارية على بلادنا ، واتساع الاحتكاك مع العالم ، اقتصادياً وسياسياً ، وحضارياً وثقافياً . ومع تعدُد الاتجاهات السياسية والأَيديولوجية والأَدبية على الساحة اللبنانية والعربية .

بعد إنهاء هذا المدخل المُسهب ، الذي افترضته طبيعة القضية المطروحة للمعالجة ، من حيث مظهرها الحَدَاثي ، وارتباطها باتجاهات النقد العالمي ، وبجميع معطيات الواقع الذي يكتنف الشاعر صاحب الرؤيا والموقف ، ننتقل إلى تحديد معالم رؤية النقد الأَدبي إلى هذه القضية المطروحة .

أ ـ الرؤيـا :

أقرّ العديد من النقّاد اللبنانيين ، وجود الرؤيا في الشعر ، واختلفوا في تحديد نوعيتها ، ومستوياتها ، ومدى أهميتها في النص الشعري .

وقد امتازت بعض الآراء النقدية بالسرعة والطابع العام ، إذ لم تأتِ على

ذكر مصطلح «الرؤيا» وإن أمكن إدراجها ضمن ما يدور حول هذا المصطلح ، نراها تلحظ ، أن للشاعر خيالاً ، قادراً على خلق عوالم جديدة ، وله عبقرية شاذة ، تجعله يرى ما لا يرى ، ويسمع ما لا يسمع. . .[1] وأنه قادر على الانفلات من أُطُر الزمان والمكان ، وتخطيط حياة جديدة ، ورسم مُثُل عُليا ، بديعة ، لأمّة بأسرها[2] .

أما الذين ذكروا هذا المصطلح ، وتوقفوا عند أبعاده وعلاقاته بالشعر والشاعر فهم كُثُر . وقد أكّدوا أن للشاعر «رؤيا» يحياها في عالمه الآخر ، ثم يعود إلى عالمنا مُحاولاً «قصّ رؤياه» التي ليست رؤيا للحياة ، تندرج في الشعر فتحيله وسيلة فعّالة في جعل الناس أكثر شعوراً ووعياً للحياة[3] .

لذلك يغدو الشاعر الكبير «مَن جمع رؤى عصره كلها»[4] . أما مَن لا يمتلك رؤيا لواقع حياته وروح عصره فليس بشاعر[5] .

ولئن امتازت هذه الآراء بالتعميم والنزعة المثالية وبالصبغة الرومنطيقية والرمزية . فإننا نصادف آراء أكثر دقة ، ترى في الشعر «رؤية[6] فلسفية إلى الحياة والوجود وما تحرك منه» ، وأنه بوساطة هذه الرؤية «تستكنه أسئلة الإنسان في موقفه من أسرار الكون ، وتنكشف المكوّنات المرصودة. .»

---

(١) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود : ص : ١١٠ ـ ١١١ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٧١ ، ٢٨١ .

(٢) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ١٤ ، ١٨ .

(٣) ـ جبران خليل جبران : نبيّ الحبيب ، ج ٣ ، سنة ١٩١٩ ـ ١٩٣١ ، ص : ٣٧ .
ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٠٩ .

(٤) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ١٧٥ ـ ١٧٧ .

(٥) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٧٥ ـ ١٧٦ ، ٢٠٩ .

(٦) ـ قد تميّز بين «الرؤيا» و «الرؤية» ، بربط الأُولى بأبعاد مستقبلية ، غير متحقّقة في الزمن الحاضر ، أما الثانية فهي النظر إلى واقع مُحدّد حاضر بالاعتماد على قوى البصر والعقل أساساً .

وتتألف عند ذلك ، العملية الفكرية مع العملية الوجدانية لنُعطي شعراً ، يشكّل في «عُليا رؤاه ، أكمل المعرفة»[1] .

ولن يتيسر شعر بهذا المستوى إلّا لشاعر ذي رؤيا ، تمكنه من سبر أغوار الذات من معادنها ، والكون من خفاياه وتنبع تلك الرؤيا مما أسماها بعض النقّاد «بالبعد الثالث»[2] .

ومن ثم يطبّق الناقد أنطون غطاس كرم المفهوم السابق للرؤيا في نقده التطبيقي للشعر العربي الحديث ، فيرى أن معظم هذا الشعر افتقد «البُعد الثالث» ، فأوصدت دون الشعراء المُنشدين أبواب الرؤى الشاسعة ، ودَنَت «أطراف الكون من بعضها حتى استحال في شعرهم محدود المظاهر ، محدود الصيَغ ، وإعراضاً من جواهرها ، فحوت أشكال العالم هامدة في شيئيتها ، راكدة في مستنقع الحياة» . إلّا أن كرم في مسيرته النقدية ، يلاحظ أن تواصل الشعر العربي الحديث مع «البُعد الثالث» ، بدأ منذ مطلع العشارى الزمنية الواقعة ما بين ١٩٥٦ ـ ١٩٦٦[3] . وامتلك عدد من الشعراء ثقافة مبنية على قواعد إنسانية «تصهر قضية الوجود البشري بالأيديولوجيات المُعاصرة من الغيبية الفراغ إلى جذور الإنسان قومياً وإنسانياً»[4] .

وفي تحديد ماهية الرؤيا في الشعر وبلورة أبعادها وأدوارها يرى النقد اللبناني أن الرؤيا ليست إلّا عشقاً أبدياً بين الفنّان وقضايا الإنسانية يضحى الفنان مع هذا العشق «رسولاً سبّاقاً رائياً . . . هو الخالق للسُنن والنُظُم والمفاهيم . . . ويغدو الالتزام كهرباء الهوس الروحي الذي يُكوكب طريقة الحرية ،' لمدّ طريق فوق الطريقة ، ولبناء عالم فوق العالم ، بالمتخطي الأَبدي الذي بهرته رؤيا الفردوس المُنتظر»[5] .

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٢٣ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢٥ .
(٣) و (٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢٥ ، ٢٧٤ .
(٥) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ١٤٠ـ ١٤١ .

يكشف هذا الرأي عن فهم عميق للرؤيا ماهيّة ودوراً وأبعاداً ، يتطلب من الفنّان الرائي ، الرؤيا الشاسعة الشاملة المُلتزمة التي ترى إلى الكون في رحابته وتفاعله وحركيته ، وأن يصدر عن الفلسفات التي ترك كرم أمر اختيار إحداها للفنّان .

الشاعر المُبدع الخالق إذاً هو مَن امتلك «رؤيا» يضعنا بوساطتها أمام المصير البشري ، أمام التجربة الأزلية المُتجدّدة ، أمام هذا القلق الذي يهز كياننا ، ويجري في عروقنا . وبالتالي فالشاعر مطالَب من خلال رؤاه بالعمل على كشف الانفعالات والمشاكل الجديدة ، وبالبحث عن أُفُق إنساني ، وبمعايشة عميقة للقلق الذي يعدّ حافز الإبداع ، ومولّد حرارة الخلق الفني(١) .

إلى جانب هذه الآراء النقدية النظرية المُتفرّقة التي لم تشكّل بحثاً مُتكاملاً ، مستوعباً لكل ما يتعلّق بمفهوم الرؤيا ، ونوعيتها ، ودورها ، وصلتها ببقية الظواهر الشعرية ، نلقى آراء نقدية تطبيقية ، بإمكانها أن تسدّ جزءاً من الفراغ المُحدّد أعلاه خصوصاً في مجال تحديد أنواع الرؤى وبلورة أدوارها ومظاهرها(٢) .

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٩ ، ٤٨ ، ٥٦ .

(٢) ـ للمزيد راجع :

ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ١١١ ، ١٦٢ ـ ١٦٥ ، ١٧٩ ، ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

ـ جبران خليل جبران : نبيّ الحبيب ، ج ٢ ، سنة ١٩١٤ ـ ١٩١٨ ، ص : ١٤٣ .

-ANTOINE ǦATTAS KARAM: La vie et l'oeuvre de GIBRĀN ḤALIL GIBRĀN P. 142-148 DAR AN-NAHAR Beyrouth, 1981.

ـ أنطون غطاس كرم : جبران الخالد ، تأثراته تأثيراته ، ص : ٢٥٤ ـ ٢٥٥ .

ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٧٨ .

ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٩ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٧٤ ، ٢٨١ .

=

ب ـ الموقف

قبل الكلام على رؤية النقد الأدبي في لبنان إلى الموقف الذي يعكسه النص الشعري قصيدة كان أم ديواناً من عدّة قصائد ، يجدر بنا القول: إن الفصل بين الرؤيا «والموقف أمر صعب ومعقّد ، لأن مجموع الرؤى هو الذي يدفع بالشاعر ، إلى اتخاذ موقف معيّن ، من الحياة والمجتمع والكون ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، كما أن الموقف المُتخذ قد يُفضي بدوره إلى رؤى جديدة مُغايرة أو مكملة للرؤى القديمة .

لكن الأَبعاد الزمنية والمكانية ، التي يتشكّل ضمنها كلّ من الرؤيا والموقف ، تفترض الفصل بينهما ، وإن انطلقت الرؤيا من الواقع الحاضر فإنها تنزع ـ غالباً ـ نزوعاً نفسياً وخياليا إلى عالم ممكن الوجود مستقبلاً .

أما الموقف وإن رأى إلى ضرورة تغيير الواقع وتجديده ، فإن مُرتكزاته الأُولى والأَساسية ، ترتبط بمعطيات الواقع المعيش حياتياً وكونياً ووجودياً ضمن أُطُر زمانية ومكانية محدّدة تحديداً دقيقاً .

وتغدو الاتجاهات النقدية أكثر تصارعاً في ما بينها إزاء الموقف في الشعر ، لأَن تبنّي موقف ورفض آخر ، يفترض الالتزام بالخلفية الأَيديولوجية التي تكمن وراء هذا الموقف ، وبالنتائج التي تعقبه ، وذلك في مختلف الصُعُد

= ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأَدب العربي الحديث ، ص : ٧٧ ، ١٣٢ ـ ١٣٨ ، ١٥٢ .

ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٤١ ، ٤٧ ـ ٥١ ، ٥٥ ـ ٥٦ ، ٦٤ ـ ٧٨ ، ٧٩ ـ ٨٩ .

ـ روز غريّب : جبران في آثاره الكتابية : ٥٧ ـ ٨٠ ، ٩٣ ـ ١٠٤ ، ١٠٨ ـ ١١٥ ، ١٦١ ـ ١٧٠ .

ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٢٩ ـ ٣٥ ، ٣٩ ـ ٤٧ ، ٥٢ ـ ٥٤ ، ٦٣ ـ ٧٠ ، ٧٩ ـ ٨١ ، ١٠٩ ـ ١١٠ ، ١١٢ ـ ١١٤ .

سياسياً ، واقتصادياً ، وفكرياً وفنياً .

ومن البديهي القول أن جملة الأُمور المطلوبة سابقاً ، تعود إلى واقعية الموقف ، وارتباطه بمُعطيات الحاضر ، ولم يخلُ هذا الموقف من أبعاد مستقبلية ذات أهمية لا تُنكر .

في ضوء ما تقدّم نستطيع تقسيم رؤية النقد في لبنان إلى الموقف الشعري ، في قسمين رئيسين هما :

ـ اتجاه لا يلتزم نظرية ذات أبعاد أيديولوجية مُحدّدة .

ـ وآخر يصدر عن مذاهب نقدية أيديولوجية واضحة المعالم ، خصوصاً مذهب «الواقعية الاشتراكية» النظرية الفنية والأدبية للفلسفة الماركسية ـ اللينينية .

قبل التعرض لما أثار كلا الاتجاهين في صدد القضية موضوع البحث ، تستوقفنا ظاهرة مهمة ، مؤدّاها ، أن النقد الأدبي اللبناني ، لم يميّز في كلامه على الموقف الأدبي بين الشاعر والناثر لذلك أتت الآراء لتشمل الأدب بقسميه ، الشعر والنثر ، ولتنطبق على الفنين في آن واحد .

أما ما أُثير حول الموقف خلال المدّة الزمنية المُحدّدة لهذا البحث ، فإنه يتوزّع على النقاط التالية :

أ ـ تحميل الأدب رسالة إنسانية .

ب ـ الدعوة إلى الالتزام في الأدب أو الأدب الهادف .

ج ـ الكلام على حرية الأديب وانضوائيته .

د ـ الحديث عن الأدب الموجَّه والأدب الموجِّه .

إذاً المحور الأساسي لهذه النقاط هو الالتزام في الأدب ، ونوعية هذا الالتزام . حيث أن غالبية النقّاد العرب جعلوا للشاعر رسالة إنسانية عُظمى ، منوطة بضميره ، تشبه رسالة الأنبياء ، يبلّغ فيها الروح الفرد ما أوحاه إليه الروح العام . وإذا لم يكن هناك من رسالة ، فليس هناك من شاعر ، لأن ليس للرسالة

إلاّ الأديب ، شاعراً أو ناثراً ، يحملها إلى أجنحة خياله ويطير بالنفوس معها[1] .

إذاً يظهر من خلال هذه الآراء الإجماع على ضرورة تأدية الشاعر ، رسالة ذات أبعاد وطنية ، قومية وإنسانية ، وفي تقصّي الأسباب الدافعة للإجماع على هذا الموقف ، تواجهنا معطيات الواقع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، والثقافية ، التي رمت بأوزارها على أبناء الأقطار العربية بعامة ولبنان بخاصة ، وجعلت النضال الدؤوب ، «ضربة لازب» ، وقدراً لا مفرّ منه ، مما دفع كل عربي لأن لا يدخّر وسعاً في مواجهة القضايا النضالية التي أفرزتها تلك المعطيات خصوصاً ما يتمثّل في مواجهة الهجمات الاستعمارية قديمة وحديثة ، ومظاهر الجهل والتخلف والفقر والتجزئة والغزو الثقافي والحضاري وما لحقه من محاولات للتغريب واستلاب الشخصية ، والضياع والقلق النفسي والفكري على الوجود والمصير المستقبلي .

وبدت الصرخات القليلة الداعية لمذهب «الفن للفن» خافتة باهتة ، لا يُسمع لها صدى ، ولا تلقى آذاناً صاغية حتى عند الذين آمنوا بأن الشاعر ، يخلق الشعر دون غاية واضحة ، سوى ما يتملكه من ميل للشعر نفسه ، تدفعه إليه حريةٌ عميقة ، وتمتلىء نفسه بفنّه فيشيح بنظره ، عن الحياة العملية ، ويقطع كل صلاته بالمصالح التي تربط الناس بهذا العالم ، ويغدو إنساناً روحياً

---

(١) ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ١٦٤ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٦ .
ـ حبيب مسعود : جبران حيّاً وميتاً ، ص : ١٣٥ .
ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٩٦ ـ ٩٧ ، ١٠٤ .
ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٨٦ .
ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٣٤ ـ ٣٥ .
ـ (هذه المراجع على سبيل المثال لا الحصر لأن بقية الآراء النقدية سيجري عرضها خلال البحث) .

يحيا لفنّه ، ويُعانق الخيال ، بدل الحقيقة ، ويُنشيء لنفسه عالم الطفل الذي يلهو بألعابه[1] .

إن أتباع ـ هذا الرأي ـ أكّدوا أن الشاعر رغم فرديته ينطوي على شخص اجتماعي إنساني ، عالمي كفنّه ، «يتجاوز به الحدود ويتصل بالبشرية جمعاء ، ويستقي من المعنى الإنساني العام ، من أحلام البشرية ، وأساطيرها وغرائزها ، وعِقَدها الفطرية المشتركة»[2] .

وأن الشعر فن غايته أن يخلع مظهراً من مظاهر الجمال على الشاعر وعلى المتذوّق[3] ، وما المتذوّق سوى الغير الاجتماعي .

ولئن كان الشاعر نبياً يرى بعينه الروحية ما لا يراه البشر ، ومصوِّراً يفرغ في قوالب جميلة من الصور والكلام ما يرى ويسمع ، وموسيقياً يمتلك السمع الرهيف الذي يمكنه من التقاط أصغر المويجات الصوتية ، ومن جعل العالم ، كله ، آلة موسيقية تعزف على أوتارها أصابع الجمال وتنقل ألحانها سمات الحكمة الأَبدية ، فإنه كاهن يخدم الحقيقة والجمال[4] ، وابن للحياة يقرع بابها بلا كلل ، وقد تدهسه وتطحنه ، وتحيله رماداً ، إلاّ أنه يُعاود الكرّة ، فيقرع بابها من جديد ، جاعلاً شعره سجلاً للتاريخ بعد أن ينفلت من سجن الكلمة[5] .

ويغدو انطواء الشاعر ، على ذاته ، وسبر أغوارها بعيداً من أدران الجسد والمادة ، فعل إيمان بثبات جوهر الذات ، لأن السفر إلى أصقاعها الدانية والقاصية ، ليس إلاّ سفراً في أعماق الأَشياء وربطاً لجواهر هذه الأَشياء

---

(١) ـ روز غريّب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ١١ ، ٧٨ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٧٨ .
(٣) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ٣٨ .
(٤) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ٨٤ ـ ٨٥ .
(٥) ـ سعيد عقل : كأس لخمر ، ص : ٦٠ .

بالحقائق الكونية وهياكل الوجود والعزّة الإلّهية[1] .

أما الشعر في منظور هذا الاتجاه غير الأيديولوجي ، فهو «بطولة الحياة» ، يؤديها الشاعر في كل مواقفه ، إنساناً ، ناثراً ، سياسياً ، لأن كل «إرادة من إرادته قصيدة» ، وحتى «كانت حياته قصيدة» ، يغدو رسولاً يمرّ في الأرض مرّاً باتجاه السماوات العُليا[2] .

ولئن اختلف الشعراء في فلسفة «مصير الكون» فإن دور الشعر ومهمته المتمثّلين بحبّ «الإنسان في إرادة نشله من البؤس والحدب على وحدة الأُسرة البشرية. . .» ، يقربان بينهم[3] .

وتستوقفنا في هذا المجال آراء جبرانية جديرة بالعرض والمناقشة ، منها إعلانه بأن الشاعر ليس إلاّ فناناً وحسب «له حريته الكاملة ، لأن الإنسان قد يتمتع بالحرية ، دون أن يُوصف بالعظمة ، «ولكن ليس بمقدوره أن يكون عظيماً إذا لم يكن حراً»[4] .

هذا الإعلان الجبراني لا يُسقط عن الشاعر واجب القيام بأعباء رسالة إنسانية ، تجعله نبياً ، غير منبوذ في أُمته ، وغير غريب بين أهله . على أن تصدر تلك الرسالة عن إيمان عميق بأن الأرض كلها وطنه ، والعائلة البشرية عشيرته ، وأن الترفع عن الانقسامات والوقوف ضدّ الذئاب البشرية المفترسة ، ديدنه ، وتحدوه في كل هذه المواقف نزعة إنسانية مقدّسة ، مستمدة من روح الأُلوهية على الأرض ، يحبّ مسقط رأسه ببعض محبته لبلاده ، ويحبّ بلاده بقسم من محبته لأرض وطنه ، ويحب الأرض بكليتها لأنها مرتع الإنسانية[5] .

---

(١) ـ سعيد عقل عن أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٦٦ .
(٢) ـ سعيد عقل : كأس لخمر ، ص : ٤١ ، ٤٥ ، ١٥٣ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٢٩ ، من مقالة كُتبت احتفاء بناظم حكمت .
(٤) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٠٩ ـ ٢١٠ .
(٥) ـ جبران خليل جبران ، المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٢٥٢ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٤٨٧ ـ ٤٨٨ .

إذاً معالم الرؤيا والموقف التي يريد جبران أن يؤديها الشاعر ، هي أن يكون «للكل وبالكل» ، وبذلك يُعلن في المستقبل ما يفعله في وحدته ، ويُردّد الآتون بالسنة عديدة ما يقول الشاعر في حياته بلسان واحد[1] .

وقد أثار جبران قضية ثانية تتصل بالنزعتين الوطنية والإنسانية إذ غلّب جبران النزعة الثانية التي ترى إلى الفرد والوطن والأُمة من خلال المنافذ العالمية والإنسانية . ومن ثم راح يلوم «ييتس» ـ في نقده التطبيقي ـ لأنه «وطني» ولأن وطنيته هذه أفسدت نتاجه الفنّي ، كما استغرب خلو شعر طاغور من كل ما ينمّ عن الوعي العالمي والإنساني ، انسجاماً مع مواقف هذا الشاعر الرافضة للنزعة القومية .

إن معتمد جبران في نزعته الإنسانية الغالبة عائد إلى قناعته بأن هذه النزعة أعمّ وأشمل من النزعة الوطنية أو القومية ، وبأن الفنّان إذا ما اتجه إلى خدمة الإنسانية فإنه لا بدّ سيخدم وطنه وأُمته لأنهما جزء من الإنسانية ، كما أن هذا الفنّان إذا ما اتجه إلى فنّه وحسب فإنه ـ أيضاً ـ يقدّم أرقى خدمة لوطنه وللعالم وللإنسانية جمعاء[2] .

ولئن أجمع النقد اللبناني على أن يؤدي الشاعر رسالة تجاه الغير فإنهم تمايزوا في النظر إلى مستويات هذه الرسالة ومضموناتها ، ونوعية المواقف التي يتكشّف عنها النتاج الشعري .

وإن فئة منهم ، دعت إلى رسالة إنسانية ، عالمية ترتقي عن المستويات الفردية والوطنية . أما الفئة الثانية فإنها شكّلت في دعوتها خطاً صاعداً من أدنى إلى أعلى ، قوامه أن الشاعر «مرب» لأبناء أُمته ، ييأس ليأسهم ، ويُكفكف الدمع ، ويحوّل الألم الشخصي إلى ألم قومي . يُحجم عن البكاء والعويل .

---

(١) ـ حبيب مسعود : جبران حيّاً وميتاً ، ص : ١٣٥ .

(٢) ـ جبران خليل جبران : نبيّ الحبيب ، ج ٢ ، ص : ١٩١٤ ـ ١٩١٨ ، ص : ١٤٣ .
ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران : ص : ١١١ .

إنما يجعل الألم حافزاً يدفع الأُمة نحو التمرد والثورة على الواقع الموءف . ثم يطير ليُعاني الألم الإنساني . وفي كل هذه المواقف يُوازن بين نزعاته فلا ينسى الإنسانية في حبّه لوطنه ولا ينسى وطنه في حبّه الإنساني ، خصوصاً أن مَن ينشد فنّاً لا وطن له يمسي ولا فن له ولا وطن[1] وبالتالي فإن الشاعر مُطالب بأن يعطي شعراً مُلتصقاً بالحياة يخدم أغراضها كفن جميل نافع ، «يُسهم بتصوير آلام الناس وأحزانهم ومشكلاتهم ليُوقظ الغافل من ضمائرهم ، ويخلق فيهم الشوق إلى حياة لا تكون غريبة معها ، كلمات من نوع حرية ، مساواة وعدل»[2] .

في ضوء ما تقدّم يتأكد لنا أن نقّاد هذا الاتجاه غير الأيديولوجي ليسوا بعيدين من المذاهب الأدبية الأوروبية من رومنطيقية ورمزية... ولا من نظريات الغرب الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، خصوصاً ما يعود للثورة الفرنسية بمبادئها التي دعت إلى النضال قومياً وإنسانياً ضمن شعارات الحرية المساواة والعدل ، التي وردت بحرفيتها عند ميخائيل نعيمه قبل قليل .

إذاً استوحى النقّاد اللبنانيون ما عند الغرب ثم صهروا ما تمّ استيحاؤه ضمن إطار إنساني ، يُوازن في العلاقة والأهمية بين الذات والغير ، وإطار

---

(١) ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٣٨ ـ ٥١ ، ٨٨ ، ٩٠ ـ ٩٣ .
ـ أمين الريحاني : قلب العراق ، ص : ٢٣٩ .
ـ أمين الريحاني : قلب لبنان ، ص : ١٣٤ ـ ١٣٦ ، دار الريحاني للطباعة والنشر بيروت ، ط ٢ ، ١٩٥٨ .
ـ أمين الريحاني : ملوك العرب ، ج ٢ ، ص : ٤٠٣ ، دار الريحاني للطباعة والنشر ، بيروت ط ٤ ، ١٩٦٠ .

(٢) ـ ميخائيل نعيمه : سبعون المرحلة الأولى ، ص ٢٣٦ ، دار صادر ، بيروت ط ٢ ، ١٩٦٢ .
ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ٢٤ ـ ٢٦ ، ١٧٢ ، ٢٠٢ .
ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٣ ، ٢٧ ، ٨٣ ـ ٨٦ ، ١٢٧ ـ ١٣٢ ، ١٥٦ ـ ١٦٠ ، ٢٣٥ ـ ٢٣٦ .

جمالي فنّي لا يهمل الشعر كفن إبداعي فردي غايته الجمال .

لذا دعا هؤلاء النقّاد الشاعر إلى الموازنة بين العاطفتين الذاتية والإنسانية . بحيث لا يغيّب الأثر الشخصي عن شعره ، كي لا يجف نسغه ، ويفقد حرارته وإيحاءه من خلال الاقتصار «على حمل أفكار ومواقف الشاعر من المشاكل الإنسانية» فحسب لأن الشاعر الحق مَن عبّر عن مشكلة جماعية عامة بوحي من تجربته الخاصة وأظهر أثر شخصيته جلياً ، ليُكسب شعره دفقاً من الحيوية ، وفيضاً من الحركة والصدق بالحياة[1] .

وتستوقفنا مشاركة نقدية تطبيقية ، جادة ، قصرت نشاطها على تناول قصائد ودواوين شعرية حديثة دون اعتماد نظرية نقدية مُحدّدة . وأعقبت تلك المشاركة تركيزاً جلياً على الرؤيا والموقف ، داخل النص الشعري ، من خلال تأكيد ، أن الشعر الحديث ، لا يثبت ، إلاّ حين يُقيم جسراً بين «واقع الإنسان المادي العلمي ، وبين الروح والقوى الغيبية ، التي احتضرت في هذا الزمن . بين عالمنا وعالم الإنسان الخبيء ، خلف منعطفات الخيال والذاكرة»[2] .

وتمضي تلك المشاركة في تحديد المهام الحَدَاثوية ، المنوطة بالشعر الحديث على صعيد الرؤيا والموقف ، فتطلب إلى الشاعر أن يحمل «قلق الإنسان ، وخيبته ، وشكوكه ، وتناقضات حياته ، وأن يكون نبيّ عصره الذي يقف بين الجموع ، يُحدّث الآلهة ، ويُوحي إلى الناس بحديثها» ، وأن يعاني مشكلات فكرية ترتبط بعصره وتنبثق من صميم واقعه الحسّي المعيش[3] .

ـ رؤية النقد الأيديولوجي في لبنان إلى الموقف :

مع النقد الأيديولوجي تطالعنا دعوة صريحة ، إلى الأدب الهادف ، حيث

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٦٧ ـ ٦٨ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨ ـ ٩ .
(٣) ـ المصدر نفسه : ص : ٩ ـ ٣٧ .

يلتزم الأديب ـ شاعراً أم ناثراً ـ بقضايا مجتمعة وأُمته والإنسانية ، ويعكس هذا الالتزام أدباً ، ذا مضمون مُستمد من الحياة والكون والوجود[1] .

ومن ثم يلجِ الشاعر قلب الصراع الوجودي ، ومعارج التصادم الحضاري ، مستمداً غذاءه من القضايا الفكرية والشعورية والتصويرية ، التي يبني بمداميكها نتاجه الفنّي ، ويشيد جسراً بين النزعات الفردية والجماعية[2] .

ويرى هذا الاتجاه أن الشاعر مُلزم بأن يصدر عن «نظرة علمية تشمل الحياة والكون والمجتمع»[3] ، ويستند إلى مقدار وافٍ من علوم النفس والاجتماع والفلسفة[4] ، لأن الشعر ليس إلاّ رؤية فلسفية إلى قضايا الحياة

---

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ١٤ ، ٢٨ ، ٦٠ ـ ٦١ ، ٧٠ ـ ٧١ .
ـ أنطون سعادة : أدب الكاتب وأدب الحياة . الآثار الكاملة ، ج ١ ، ص : ٢١١ ، بيروت ، ١٩٦٠ .
ـ عمر فاخوري : أديب في السوق ، ص : ٣٦ ـ ٦١ .
ـ عمر فاخوري : لا هوادة ، ص : ١٧ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٥٢ ، ٥٣ ، منشورات الأديب سنة ١٩٤٢ ، بيروت ، لا ط .
ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص : ١٥ ، ١٨ ـ ٢٥ .
ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٤٦ ـ ٦٠ ، ٩٩ ـ ١٠٠ ، ١٤٣ .
ـ رئيف خوري: الدراسة الأدبية ، ص : ٧ .
ـ رئيف خوري : الطليعة مجلّد ٣ سنة ١٩٣٧ ، ص : ٨٣٧ ـ ٨٣٨ ، مقالة بعنوان (شوقي مفترق طرق) ، قسم أول .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٩٥ ، ٢٤٥ ـ ٢٤٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٩ ـ ٢٦٠ .
(٢) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ١٢٥ ، ١٣٨ .
(٣) ـ حسين مروة : قضايا أدبية ، ص : ٢٦ ، عن حنّا عبود ، المدرسة الواقعية في النقد الأدبي الحديث ، ص : ٢٣٠ .
(٤) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٣٦ ـ ٣٧ .

والوجود[١] ، وتجدده وتغيّره ، رهن بنشؤ نظرة فلسفية جديدة ، تمدّه بمفهومات جديدة لما يكتنفه ويحياه[٢] .

ولما كانت اتجاهات النقد الأيديولوجي ، تتعدّد بتعدّد الفلسفات التي تصدر عنها من ماركسية ، ووجودية وفلسفات قومية. . . ، فإن النقد الأيديولوجي ، ينقسم إلى تيارين من خلل النظر إلى الخلفية الفلسفية المعتمدة .

التيار الأول : دعا إليه أنطون سعادة الذي عدّ أولى مهمات النقد الأيديولوجي قائمة ، في تتبع مواقف الأُدباء التي تعكسها موضوعات أدبهم ، وجعل قبول النتاج الأدبي أو رفضه رهناً بمدى انسجامه مع مرتكزات الأيديولوجية «القومية الاجتماعية» التي كان يتبناها ويصدر عنها .

ومن ثم رفض سعادة تحديدي أمين الريحاني ، وجبران خليل جبران للشاعر بأنه «مرآة الجماعات ومصباح في الظلمات» ، و «زنبقة في جمجمة» . ووصف هذين القولين بأنهما من المعميات ، والكلام المشوّش ، الذي لا يخطو بنا خطوة واحدة إلى الأمام . وإنما يغدو الشاعر تبَعاً لهذه المفهومات عاجزاً عن النهوض بفنّه وتأدية أيّة خدمة لأُمته وشعبه[٣] .

كما رفض سعادة تحديد شفيق المعلوف لدور الشاعر بأنه يصوّر للناس أنفسهم بوساطة الشعور النابض ، لأن الشاعر في هذه الحالة ، لن يصوّر إلاّ شعوره الشخصي ، انطلاقاً من ذاتية ضيّقة على عواطفه دون عواطف الناس . ولذلك يشترط سعادة امتلاك الشاعر لمقدار وافٍ من الفلسفات والعلوم ومن ثم يقرن الشاعر بالفيلسوف لأن كليهما قادران على الانفلات من الزمان والمكان ،

---

(١) ـ أنطون غطاس كر : كتاب العيد ، ص : ٢٢٢ ـ ٢٢٣ ، ٢٢٩ .

(٢) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٤٩ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٧ ـ ١٤ .

لتخطيط حياة جديدة ورسم مُثُل عُليا بديعة لأُمة بأسرها[1] .

أما التيار الثاني : فهو ما يُعرف بالتيار الواقعي ، الذي اعتنق الفلسفة الماركسية ، ونظريتها الفنية «الواقعية الاشتراكية» . إلّا أن هذا التيار لم يُصرّح باعتماده نظرية «الواقعية الاشتراكية» خلال المدّة المحدّدة لهذا البحث وإنما اقتصرت تسميته لمنهجه على «الواقعية الجديدة» أو «المنهج الواقعي»[2] .

ولقد عدّ أتباع هذا المنهج ، الفن والأدب من الظاهرات الاجتماعية والتاريخية ، وما الشاعر سوى واحد «من أهل الأدب والفن معنيّ بحمل رسالة تتجاوز حدود الإبداع الجمالي المحض ، هي رسالة تغيّر مفهومات الحياة والمجتمع ، والإسهام بطريقته الخاصة مع سائر الظاهرات الثقافية من العلم والفكر والفلسفة في بناء المفهومات والأفكار والعلاقات الإنسانية»[3] .

---

(١) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ١٤ ، ٢٨ ، ٣٦ ، ٣٧ .

(٢) ـ أجرى الناقد مروة نقداً ذاتياً يتصل بعدم الإعلان الكامل بتبني «الواقعية الاشتراكية» كنظرية فنية وذلك في مقالة بعنوان «الواقعية الاشتراكية ، نعم هذه هي نهجنا نظرياً وإبداعياً» .

وأعلن مروة في هذه المقالة التبنّي الصريح للواقعية الاشتراكية وخلص إلى أنه في المسألة الجمالية يرفع الراية لكل المدارس والمذاهب الأدبية ، لأنه لا يرى مجالاً للصراع بينه وبينها على أمر يختلف فيه مع أي منها ، ولا هي تصارعه على أمر من الأمور الجمالية هذه . وفي رأيه يتركّز الصراع في معركة الواقعية حول الموقف الأيديولوجي ونوع الرؤية المنطلقة من هذا الموقف .

انظر : النداء الأُسبوعي ، الأَحد ٢٦ تموز ١٩٨١ ، العدد ٦٨٦٥ ، ص : ٣٣ ـ ٣٥ .

(٣) ـ للمزيد رجع :

ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٩٥ ، ٢٥٠ ، ٢٥٩ ـ ٢٦٠ .

ـ عمر فاخوري : أديب في السوق ، ص : ٣٦ ـ ٦١ .

ـ عمر فاخوري : لا هوادة : ص : ١٧ ـ ١٩ ، ٢٣ ـ ٢٤ ، ٥٢ ـ ٥٣ . =

وانطلاقاً من هذه الرسالة ، مضموناً وتأدية ، تحدّد علاقة الشاعر بمجتمعه ومدى تقدميته ورجعيته[1] .

ولئن ركّزت آراء الرعيل الأول من النقّاد الواقعيين ، على علاقة الأديب ـ شعراً ونثراً ـ بالمجتمع ، ودوره النضالي في سبيل القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تتصل بالطبقات الفقيرة ، المُستغلّة ، وبالأُمم المقهورة المُستعمرة ، وبمصدر المادة الأدبية المُتمثّلة «بمدرسة الكشّافة» أو الحياة وبالجمهور الأدبي الذي حصروه بالكافة أو عامة الشعب ، فإن الناقد حسين مروة ، عمد إلى تأكيد تلك القضايا المُحدّدة أعلاه ، بوساطة تنظير فلسفي مُستوعب ، دقيق ، يرتكز على الأيديولوجية الماركسية ـ اللينينية .

كما أن هذا الناقد ، لفت النظر إلى أهمية الموقف الجمالي في النص الشعري ودعا إلى التكامل بينه وبين الموقف الالتزامي . وأعلن أن تتبّع المواقف والرؤى من أُسُس النقد الجمالي الواقعي الذي يرى في هذه الخطوة أصلاً ، وما عداها ، فروعاً ، لأن للشاعر تجربتين ، واحدة وجدانية ، وأخرى فنية . وفي كلتا التجربتين ، يسعى الشاعر إلى تحقيق ثورتين على صعيدي المضمون والشكل أو التعبير الفنّي عن المُعاناة الإنسانية الفلسفية لإنسان هو شاهد عصره[2] . ولذلك لا يُبدع الشاعر إلاّ إذا قام بإدماج الموقف الجمالي مع الموقف الالتزامي في العمل الشعري[3] .

وانسجاماً مع هذه الرؤية عمد مروة في نقده التطبيقي إلى رصد الرؤى

= ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٦٩ .

ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٤٦ ـ ٦٠ ، ٩٩ ـ ١٠٠ ، ١٤٣ .

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٥ ـ ٢٤٦ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٤١ ، ٩٣ ـ ٩٤ .

(٣) ـ حسين مروة : مجلة الطريق ، مجلّد ٢٦ ، سنة ١٩٦٧ ، عدد ١ و ٢ ، ص : ٥٠ ـ ٥١ .

والمواقف الالتزامية والجمالية معاً[1] .

ولقد أُثيرت حول الأَدب الهادف ، والتزام الشاعر بقضايا أُمته والإنسانية عدة إشكالات تتصل بمدى الحرية التي مَن الواجب أن يتمتع بها الشاعر . مما أفرز قضية الأَدب الموجَّه والأَدب الموجِّه . وفي تفصيل هذه الإشكالات نرى أن النقّاد اللبنانيين ، أجمعوا على إعطاء الحرية للأَديب ، شاعراً وناثراً لأَن من لا حرية له ، لن يُبدع ولن يكون عظيماً[2] .

أما مَن كان حرّ النفس ، فإنه يخلِّص البشرية ، ويخلق أُمة حرّة ، إن لم يكن الآن فغداً[3] . لأَن الحرية قوة محرّكة في اتجاه الخلق والمشاركة في تحرير الأُمة وبناء مستقبلها الزاهر . إذاً الشاعر الحق في رأي النقّاد اللبنانيين مطبوع على الحرية[4] ، «لا يُشرى ولا يُباع»[5] .

ولم يتوقف هؤلاء النقّاد عند حرية الشاعر فحسب ، بل ناقشوا قضية التوجيه في الأَدب وما يتصل بها من التزام وانضوائية ، وخلصوا إلى أن الحاجة ماسّة ، إلى الأَدب «الموجِّه» ، الذي لا يصدر عن قلم الأَديب إلاّ مرتوياً من نسغ الحياة ، التي لها الحق وحدها في توجيهه ، عبر شعاب تحرّكه نحو الحقيقة والكمال ، لأَن الأَديب يلتزم بقضايا أُمته والإنسانية ، التزاماً طوعياً ، بعيداً من أيّ إلزام أو توجيه قسري من بني البشر[6] .

لذا رُفض الأَدب «الموجَّه» أو «الانضوائي» ، الذي يسخّر لرغبات

---

(1) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٤٧ ـ ٥١ ، ٥٥ ـ ٥٦ ، ٦٤ ـ ٨٩ .

(2) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران : ص : ٢٠٩ ـ ٢١٠ .

(3) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ١١٧ ، ١٦٣ .
ـ مارون عبود : على المحك : ص : ٤٢ .

(4) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان : ص : ١١٧ ـ ١١٨ ، ١٦٢ ـ ١٦٣ .

(5) ـ روز غريّ : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ٧٨ .

(6) ـ مارون عبود : على الطائر ، ص : ١٨٠ .

الناس ، وأوامرهم ، مما يحيله بوقاً مأجوراً لصالح فئة همّها أن تسلب الأديب إرادته وحريته[1] .

إن إقرار حرية الأديب ، ورفض الانضوائية في الأدب أمران متكاملان ، وواجبان لا غنى عنهما ، إلاّ أن هذا الاتجاه لم يكن دقيقاً في دعوته ، ولم يبلور مفهوم الحرية وحدودها ومستوياتها ، خصوصاً أن الأديب فرد في مجتمع ، وتقف حريته عند حدّ حرية الآخرين ، كما تخضع هذه الحرية للقوانين والأنظمة المرعية الإجراء اجتماعياً وثقافياً وسياسياً. . . مما يقيّد رغبات الأديب ومواقفه ورؤاه بنسبية تلك الحرية وحدودها .

أما بالنسبة للدور الذي أعطي للحياة في توجيه الأديب ، فإن الرؤية الموضوعية تأبى التسليم بهذا الدور ضمن أطره المبهمة والغامضة ، لأن الحياة ليست طبقة أو حزباً أو جماعة محددة . إنما هي مجموعة مواصفات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ودينية وأخلاقية. . . ومن البديهي أن هذه المواصفات تجتمع مع عوامل ذاتية ، وراثية وجسمانية ، لتوجّه مواقف الأديب ورؤاه فنياً وحياتياً . لذلك يغدو الحديث عن دور الحياة ، دون رصد المواصفات والعوامل المحددة أعلاه ، أمراً ضبابياً مبهماً وعاماً .

في ضوء ما تقدم يصبح الأديب موجَّهاً بشكل غير مباشر ، وموجِّهاً ، منفعلاً وفاعلاً ، متأثراً ومؤثراً . وعبر هذه المعادلات المترادفة تتحقق حرية الأديب في أعلى مستوياتها . أما إذا كان التوجيه عملاً قسرياً ، سلطوياً ، فإنه يرغم الأديب على تحريف قناعاته وتزويرها . فهو آفة تقضي على الأدب وعلى كل عمل خلاّق مبدع .

وتستوقفنا آراء ، أكثر دقة ، وتلتقي مع ما تقدم حيث ترفض أن يكون «الالتزام انضواءً حصرياً لايديولوجية قليلة الحدود ، فرضت فألزمت ، فطمست

---

(١) ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ٩ ، ٢٥١ ـ ٢٥٢ .

كل ما ليس إلاها»[1] . لأن الفن فعل حرية ومشعل وضّاء لها ، ولا تستمر الشعلة في توهجها ، إن لم يكن وقودها ، دم فنان مبدع ، يندفع من عروق تتشابك والقضايا الاجتماعية ، حيث يتم العشق الأبدي بين الفنان والقضايا الإنسانية[2] .

تتفتق هذه الآراء عن نظرة أكثر دقة في تحديد ماهية الأمر المرفوض ونوعيته ، وترى أن الالتزام يغدو انضواء إذا أخضع لايديولوجية ضيقة المدى محدودة المجال . أما إذا اتسمت الخلفية الفلسفية الملتزمة بالشمول والاتساع ، والبعد عن الإكراه الإلزامي وعن تجاهل الفلسفات الأخرى فإن الإشكالية تزول ، وينتفي التناقض بين الالتزام الايديولوجي والحرية .

ويشارك حسين مروة ، في مناقشة قضية التوجيه في الأدب ، فيعدّ نفسه وغيره من الادباء الواقعيين ، موجَّهين ولا يرى ضيراً في هذا الموقف طالما توجههم «نظرة علمية تشمل الحياة والكون والمجتمع»[3] .

لا يخرج مروة ، في هذه الرؤية النقدية ،عمّا تقره «الواقعية الاشتراكية» التي لا ترى في التوجيه ، الذي يتلقاه الادباء الواقعيون ، عملاً قسرياً ، إلزامياً من شأنه أن يفقد هؤلاء الأدباء حريتهم ويجعلهم انضوائيين ، تبعيين ، بل ترى أن الحرية الفنية تتجلى في أعلى صورها حين يكتشف الأديب جدلية القوانين والعلاقات التي تنتظم المجتمع اقتصادياً وسياسياً ، وفنياً . وفي رأي هذه النظرية الفنية لن يكتشف الأديب ذلك إلا إذا وجهته الايديولوجية الماركسية ـ اللينينية ومنهجها الواقعي ، معرفياً ، وإبداعياً ونقدياً .

ويغدو التوجيه عند الماركسيين أمراً لا بد منه ، لكن بدل أن يكون صادراً

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص: ١٤٠ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص: ١٤٠ ـ ١٤١ .
(٣) ـ حسين مروة : قضايا أدبية ، ص: ٢٦ ، عن حنا عبود : المدرسة الواقعية في النقد الأدبي الحديث ، ص: ٢٣٠ .

عن الحياة ، كجهة غير محددة ، فإنه يصدر عن مبادىء الفلسفة الماركسية - اللينينية ، التي لا تعد فلسفة فئة أو جماعة محددة بل هي نظرية متكاملة تجيب عن كل قضايا المجتمع والحياة والكون ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .

وإن تعددت الآراء وتضاربت إزاء الموقف والرؤيا بين نقد ايديولوجي وغير ايديولوجي فيبقى المحك العملي ، هو أساس الصدق في كل نظرية أو اتجاه ، مهما تكاملت المبادىء وتناسقت الآراء . إذ كثيراً ما تتعارض النتائج التطبيقية مع المرتكزات النظرية وتنجلي الظواهر سلبية كانت أم إيجابية .

الفصل السادس
اللغة الشعرية

مدخـل :

أ ـ اللغة الشعرية وأهميتها .

١ ـ مكانة اللغة الأدبية وأهميتها .

٢ ـ ماهية التجديد اللغوي وأنواعه في الشعر .

٣ ـ الظواهر الايقاعية والايحائية في الشعر .

ب ـ المجاز والصورة الشعرية .

١ ـ الرؤية المحدثة إلى المجاز .

٢ ـ الخيال الشعري .

٣ ـ الصورة الشعرية .

٤ ـ صلة المجاز بالصورة الشعرية .

ج ـ البنى الرمزية والأسطورية .

١ ـ الرمز ، تحديده ، أنواعه ، وصلته بالصورة الشعرية .

٢ ـ الأسطورة ، دورها ، أبعادها ، مصادرها .

٣ ـ نقد تطبيقي محدث للبنى الرمزية والأسطورية .

الفصل السادس
اللغة الشعرية

مدخـل :

النص الشعري فعل خلق وإبداع وتغيير أداته اللغة ، التي لم تعد وسيلة نقل وتفاهم فحسب ، بل غدت «وسيلة استبطان واكتشاف» . تثير المتلقي ، وتهزّه من الأعماق ، وتغمره بايحاءاتها وإيقاعاتها[١] .

ولما كانت اللغة ، أداة ، يعتمدها الإنسان في مجالات الأدب والعلم والحياة اليومية ، فإن النقد الحديث ، يقرّ إمكانية التمييز بين هذه الاستعمالات اللغوية الثلاثة ، مع تأكيد وجود هوامش متقاطعة بينها ، قد تضيق وتتسع ، بدليل أن اللغة في استعمالاتها العلمية والأدبية واليومية تلتقي بنسب متفاوتة ، في حمل الأفكار وتأديتها ، كما أن اللغتين الأدبية واليومية ، تلتقيان أيضاً في التعبير عن الانفعالات والعواطف[٢] .

وفي النظر إلى اللغة الأدبية ، تبرز أهمية التمييز بين اللغة والكلام ، ومن ثم تحديد كل منهما ، إذ أن اللغة هي كناية عن المفردات أو الألفاظ ، قبل

---

(١) ـ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص: ٧٩ .

(٢) ـ للمزيد راجع :

ـ أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية اودب ، ص: ٢٢ ـ ٢٥ ، ٢٤٤ ـ ٢٤٦ .

ـ أ. أ. ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ، ص: ٥ ـ ١٠ (المقدمة) و ٣٣٢ ـ ٣٤٧ .

تعليقها ونظمها وقد نجد اللغة ، في المخزون المعجمي وفي ما تحدثه الانعكاسات الحياتية في بنيتها اشتقاقاً وتوليداً ومن خلال ما تبدعه الحياة بفعل متغيّراتها وتجديداتها . أما الكلام فهو امتلاك الغير لجزء من تلك اللغة وتحويله إلى صيغ تعبيرية ، ذات محتويات فكرية وعاطفية ، وخيالية ، ومستوى بنائي خاص بالمتكلم سواء في المجال الأدبي أو الشفوي اليومي .

ولئن عدّ الكلام مخزوناً تراثياً قومياً وإنسانياً ، قادراً أن يغني ثقافة الأديب شاعراً كان أم ناثراً ، ويوسّع آفاقه المعرفية ، فإن مظاهر التجديد والإبداع أدبياً لا تكون إلاّ في الرجوع إلى اللغة والامتياح من معينها .

في ضوء ما تقدم ، يخلق كل شاعر مبدع لغة شعرية أصيلة ، خاصة به ، أما من يتجه إلى كلام سابقيه ويستعير تعابيرهم وصيغهم الكلامية وما تنطوي عليه من موضوعات ، ورؤى ومواقف ، وأشكال فنيّة ، فإنه مقلّد ـ ولا ريب ـ ينظر بأعين الغير ويتكلم بألسنتهم .

احتلّت «اللغة الشعرية» حيّزاً مهماً في بنية الشعر الحديث ، وعدت «التجربة الشعرية» ، في أساسها تجربة ، يستثمر الشعر الحديث الخصائص اللغوية فيها ، بوصفها مادة بنائية ، لأن الكلمات في الشعر الأصيل لا تنحصر ضمن دلالاتها المعجمية ، بل تغدو تجسيداً حياً للوجود ، وظلالاً موحية ، مما يجعل اللغة الشعرية وجوداً ذا «كيان وجسم»[1] ، وعنصراً مهماً من عناصر التجربة الشعرية[2] .

وبمقتضى هذه الرؤية النقدية الحديثة ، تمّ التركيز على المفردة في سياقها

---

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ص : ٨٧ ـ ٨٨ .
(٢) ـ للمزيد راجع : أدونيس : الطريق عدد ١/ ١٩٧١ ، ص : ٨٤ ، بيروت .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٨ ـ ٢٥٠ .

التعبيري ، ضمن ثلاثة مستويات ، لفظية ، ونحوية ، وصوتية أو فونولوجية[1] . وتجاوز هذا النقد ، في دراسته ، لبنية اللغة الشعرية ، المعالجة التقليدية للأوجه البلاغية من تشبيه ومجاز وكنايات. . . ليرى أن البنية في اللغة الشعرية تقوم على المجاز والصورة والرمز والأسطورة ، ومن ثم أعار الصورة الشعرية اهتماماً خاصاً ، وأكد أن هذه الصورة قد تستثار مرة على سبيل المجاز ، وإذا تكرر ظهورها تغدو رمزاً ، والرمز حين يكبر وينمو في التراث الحضاري والثقافي للأمم بدائية أو متحضرة يتحول إلى أسطورة[2] .

لذلك غدت الصورة ، أكثر شمولاً واتساعاً من التشبيه ، الذي يقتصر على عقد مماثلة بين طرفين . ولئن كانت الصورة بمحتواها البلاغي القديم ، تشتمل على التشبيه وضروب المجاز ، خصوصاً الاستعارة ، فإنها اكتسبت حديثاً ، أبعاداً ذهنية مجردة ، ومناحي رمزية ، ومن ثم أسطورية ، وأتيح لها أن تتحرر من ضرورة إيراد طرفين للمماثلة أو ربطها بالمشابهة كما في الجانب الاستعاري . وبذلك أصبح جمالها فيضاً داخلياً إيحائياً نابعاً من كونها صورة فحسب[3] .

---

(١) ـ علي عزت : اللغة والدلالة في الشعر ، ص : ٩ ـ ١٨ . المكتبة الثقافية رقم ٣٣٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ ، لا. ط .

(٢) ـ أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الأدب ، ص : ٢٤٤ ـ ٢٤٦ .

(٣) ـ للمزيد راجع :

ـ مصطفى ناصف : الصورة الأدبية خصوصاً ، ص : ١٥٢ ، وما بعدها . دار الأندلس ، ط ٢ ، سنة ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ ، بيروت .

ـ علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ، ص : ١٥ ـ ٣٨ .

ـ محمد الأسعد : مقالة في اللغة الشعرية ، ص : ١١ ـ ٣٤ ، ١٢٧ ـ ١٣٤ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١/ ١٩٨٠ .

ـ يمنى العيد : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) ، ص : ١١٦ ـ ١٤٣ في الصورة الشعرية سلسلة دراسات نقدية ، دار الفارابي بيروت ، ١٩٧٩ ، لا. ط . =

ولئن شكل ما جاء في هذا «المدخل» من آراء ، الخطوط العريضة لرؤية النقد الحديث إلى اللغة الشعرية ، تحديداً وبنية وأهمية ، فما أوجه الحداثة في رؤية النقد الأدبي في لبنان إلى اللغة الشعرية من حيث تحديدها وأهميتها ، وعناصرها من مجاز وصور وبنى رمزية وأسطورية ؟

* * *

أ ـ اللغة الشعرية ، تحديدها وأهميتها :

لا نجد في النقد اللبناني أبحاثاً نظرية ، موسعة تشمل «اللغة الشعرية» ، وإنما نلقى إشارات سريعة ، وردت في مواقف مختلفة لعدة نقاد . وإذا ما نسقت تلك الإشارات فإنها جديرة بإلقاء ضوء ولو شاحب قد يساعد في بلورة معالم هذه اللغة وإظهار ما لها من أهمية .

أما أبرز ما جاء في هذا المجال فهو :

أ ـ أن اللغة الشعرية هي «لغة المجاز والكناية ، لغة الروح لغة الحس الوجداني»[1] يتوقف هذا القول عند وصف اللغة وتحديد الجهة التي يعبّر عنها .

ب ـ وأنها ذات مقومات تتمثل بالمعاني ، والمباني ، والأساليب ، والفنون ، والأغراض ، ومصادر للوحي ، جاء ذلك على لسان أمين الريحاني في صدد التذمر من خلو الشعر العربي ـ في زمنه ـ من لغة شعرية جديدة ، لأن هذا الشعر لم يكن «. . . غير أصداء لأصوات الماضي وأشباح لألوانه وأشكاله» . ولم يرَ الريحاني جديداً جيّداً ، إلا في بعض الأغراض ، كشعر الحماسة ، وطنياً وقومياً وشعر الاكتئاب[2] . تبدو هذه الآراء الريحانية عامة

= ـ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، ص : ١٩ ـ ٥٩ (في الصورة الشعرية) ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ ، سنة ١٩٧٩ .

(١) ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ١١ .

(٢) ـ أمين الريحاني : قلب العراق ، ص : ٢٣٧ ـ ٢٤٧ .

وسريعة ، بعيدة من الدقة في تحديد مفهوم للغة الشعرية ، يشتمل على إبراز عناصر هذه اللغة وأهميتها .

ج ـ التوقف عند «الكلمة» ، وجعلها أداة رائعة في حمل الفن ومادة خالدة في صياغته ، لأنها الوحيدة التي «يمكن تحميلها الموسيقى والصورة والتمثال» ، والتعامل مع الكلمات يفترض في رأي رئيف خوري امتلاك «التكنيك الأدبي» الذي يقوم على «البراعة في انتقاء اللفظ لمواضعه ، وفي سبك الجمل ، بحيث تبلغ المعنى بقوة ونصاعة وفي إتقان قواعد الفنون الأدبية . .»[1] .

أما «اللغة الشعرية» فهي فرع من هذا التكنيك . ولا تقوم إلا بعد توفّر الابتكار في الصور والأفكار والصيغ التعبيرية[2] .

د ـ الاختلاف في الرأي حول تحديد لغة خاصة بالشعر وأخرى خاصة بالنثر ، وبالتالي التمييز بين ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية . يتبلور هذا الاختلاف في ضوء رؤية فئة من النقاد اللبنانيين ، إن للشعر ثوباً خاصاً به ، وهذا الثوب جزء لا يتجزأ من الشعور ومن ثم فلا طاقة للشاعر على اختيار اللفظة لأن الشعر «ينزل مرتدياً ثوبه الكامل»[3] . لذلك ميّزت هذه الفئة بين ألفاظ شعرية وأخرى نثرية[4] .

ولئن ميّز عبود بين الألفاظ في استعمالاتها ، شعراً ونثراً ، فإنه يناقض

(١) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٣٨ ـ ٣٩ ، ١٣٠ ـ ١٣١ ، ١٣٩ ـ ١٤٢ .
(٢) ـ رئيف خوري : الطريق ، مجلد ٤ سنة ١٩٤٥ ، عدد ، ص : ٣٤ ، بيروت (مقالة حول شعر معروف الرصافي) .
(٣) ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ص : ١٥ .
(٤) ـ للمزيد راجع :
ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٧٧ .
ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٨٤ ـ ٨٥ .
ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٥٢ ـ ٥٣ .
ـ روز غريّب : تمهيد في النقد الأدبي الحديث ، ص : ٢٥٣ ـ ٢٥٤ .

آراءه في وقفات نقدية أخرى حين يعلن : «يقول بعضنا بوجود ألفاظ شعرية ، وألفاظ غير شعرية ، أما أنا فأقول : إن كل الألفاظ شعرية ، وسر البيان في التراكيب. . . »[1] .

أما الفئة الثانية فإنها تلتقي مع عبود في الموقف الثاني حين تؤكد أن الشعر الحديث لا يفرق بين أنواع التعابير ، من حيث صلاحيتها للناحية الشعرية ، حتى التعابير العلمية منها لأن «ما من كلمة في المقياس الحديث ، شعرية بذاتها ، دون كلمة أخرى» . وأن في «كل كلمة طاقة شعرية لا تبرز وهي مفردة ، لكن المهارة في استخدامها هي التي تبرزها»[2] .

إذاً تبرز شاعرية اللفظة ، لدى إدماجها مع غيرها ، في العملية التعبيرية ، في كل متكامل ، يغدو معه حذف لفظة من البيت وكأنه قضاء عليه[3] .

ولئن بدت الآراء السابقة لمحات سريعة ، متباعدة تمس اللغة الشعرية من حيث مادتها ، ووصفها ، ومقوماتها وعلاقاتها ، دون أن تشكل تلك الآراء بحثاً نظرياً مترابطاً ، فإن لسعيد عقل في هذا المجال مشاركة مهمة ترتكز على مبادىء المدرسة الرمزية الأوروبية ، وتتسم بمنهجية البحث النظري ـ بغض النظر عن النتائج ـ وتوقف هذا الشاعر/ الناقد عند ماهية المادة المكونة للّغة الشعرية ، فتحدث عن الألفاظ ، كعناصر مادية للشعر ، ذات مظهر اصطلاحي ، اكتسبه من المجتمع ثم تحدث عن اللفظة كمجموعة أصوات تؤدي عبر إدماجها ، في الصيغ الكلامية ، عملية نقل الحالة الشعرية ، من خلال التساوي ، بينها وبين هذه الحالة ، في الجوهر وشكل الجوهر ، وذلك باعتماد وسائل المزج والتركيب والايحاء خصوصاً التعددية الموسيقية أو الصوتية منها[4] .

---

(١) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٨٠ .

(٢) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ١٢ ، ١٩ .

(٣) ـ سعيد عقل : المكشوف مجلد ١٩٣٧ ، العدد ١ و ٢ ، ص : ٢ ، عن أنطون غطاس كرم الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٥٢ .

(٤) ـ للمزيد راجع : سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ٢٣ ، ٣٣ ، ٣٥ =

وفي النظر ، إلى معالم الدعوات ، التي أطلقها النقد في لبنان ، في مجال تحديث اللغة الأدبية ، وتجديدها شعراً ونثراً ، تواجهنا آراء ذات أبعاد تأثرية ومثالية ، يشوبها الغموض ، وأخرى تتسم بالموضوعية والواقعية ، والدقة والتحديد . وفي كلا النوعين ، تبرز دعوة ملحة للتغيير والتجديد .

ولقد توزعت تلك الرؤية النقدية على عدة قضايا تجديدية أبرزها :

١ ـ مكانة اللغة الأدبية وأهميتها .

٢ ـ ماهية التجديد اللغوي وأنواعه في الشعر .

٣ ـ الظواهر الايقاعية والايحائية في الشعر .

١ ـ مكانة اللغة الأدبية وأهميتها :

يعلن جبران بلهجة نبوية «جئت لأقول كلمة ، وسأقولها ، وإذا أرجعني الموت ، قبل أن ألفظها ، يقولها الغد ، فالغد ، لا يترك سراً مكنوناً في كتاب اللانهاية»[١] .

ويرتقي جبران في تقديس الكلمة حتى العبادة ، ويعلن أنه يحيا الأسابيع «في انتظار عبارة واحدة صغيرة»[٢] ، وكأنها وحي يتسقطه .

يقترب موقف جبران ، إزاء الكلمة ، من الموقف الديني الذي يؤكد أنه : «في البدء كان الكلمة ، والكلمة كان عند الله ، وكان الكلمة الله»[٣] . حيث جعلت الكلمة ، معتمد الوحي وإيذاناً بولادة الوجود .

ولقد نظر جبران إلى الكلمة في سياقها التعبيري . من خلال دورها في

= ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٤٨ ـ ١٥٢ .
ـ صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص : ٢٤١ .

(١) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٣٤٩ .

(٢) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣١ .

(٣) ـ إنجيل يوحنا ، الآية الأولى ، «الكلمة» تعني «المسيح» .

توصيل رؤيا الشاعر ومواقفه تجاه الحياة والمجتمع والوجود . وفي محاورة بين «الكلمة» و «مارون عبود» ، تقول «نعم ، إني كلمة ، ولكني أصير جسداً ، لا يموت ، ساعة ينفخ فيّ الفنان من روحه «وأغدو ملهمة لأنني ألابس الحياة»[1] .

يتفق عبود مع جبران في إضفاء هالات التقديس على الكلمة لأن الفنان ينفخ فيها من روحه كما ينفخ الله من روحه وأنواره في أجساد أنبيائه ورسله وخلفائه على الأرض . ومن ثم يؤكد عبود أن لا فصل بين الشعر والتعبير ، لأن «الشعر عمل فنّي مادته البيان» . ولأن الشاعر في حال تجرده من تعابيره وأساليبه الفنية ، يصبح طائراً بلا حنجرة وبلا ريش[2] .

وتستوقفنا في هذا المجال ، رؤية متأنية إلى دور الكلمة في العملية الأدبية ، أظهر من خلالها ميخائيل نعيمه أن لمفردات اللغة صفات عجيبة ، ومزايا غريبة ، يأتي في مقدمتها ، الإقرار أن لكل كلمة معنى أو روحاً ، ورنة ، وصبغة وألواناً ، والأديب المبدع «من إذا شاء الإفصاح عن عاطفته أو فكره ، جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها ، معنى جلي ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة ، جميلة ، ومن تآلف رناتها لحن رقيق شجي» . وفي حال الاختلال بأي وجه من هذه الوجوه ، يتعرض الأدب إما إلى افتقاد الجمال ، والخلو من الموسيقى ، وإما إلى تجرده من الحياة ، وإما إلى جعله ألحاناً رقيقة لا جمال فيها ولا بيان[3] . وينظر نظرة واقعية إلى اللغة ، حين يعدّها واحدة من وسائل كثيرة ، تتوسلها البشرية للإفصاح عن الأفكار والعواطف ، التي تمتلك وجوداً سابقاً على اللغة ، ولما كان لا قيمة للرمز بحد ذاته، وإنما قيمته مكتسبة ، مما يرمز إليه ، فإن قيمة اللغة كمستودع للرموز اللغوية ، لا تكمن فيها بحد ذاتها ، بل بما تؤديه من دور رمزي إشاري ، إلى الفكر والعاطفة .

---

(١) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ١٠ ـ ١٢ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٥٢ .

(٣) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ٧١ ـ ٧٤ .

وساعة تقصّر اللغة عن القيام بهذا الدور ، تفقد قيمتها ودورها . ولذلك يبطل أن يكون الإنسان بعامة والأديب بخاصة ، آلة بيد اللغة أو عبداً لها ، خصوصاً أن اللغة في ضوء المفهوم السابق ، تصبح كائناً من الكائنات الحية ، مظهراً من مظاهر الحياة ، لا تعصى على التطور والنمو والتقلب ، ولا تخضع إلا لقوانين الحياة التي يعدّ الإنسان ـ بعد الله ـ في رحابها المشترك الأكبر[1] .

ومن ثم يرى نعيمه في التشعب بالمسالك الكلامية ، والتنوع في الأساليب البيانية ، وكثرة الهفوات اللغوية ، مصدر غبطة وفرح ، لأن في ذلك ربيعاً متجدداً لآدابنا[2] . وتظهر رؤية نعيمه إلى اللغة مسوّغات مهمة في سبيل تجديد اللغة وتطويرها . من أبرزها عدّ اللغة وسيلة لا غاية في العمل الأدبي .

٢ ـ ماهية التجديد اللغوي وأنواعه في الشعر :

اللغة «مظهر من مظاهر الابتكار في مجموع الأمة»[3] ، لا تتقيد بقيود الزمن[4] ، وتقصر مسيرتها الحياتية على سيرورة قوة الابتكار ، لأن في جمود هذه القوة تقهقراً وموتاً واندثاراً للّغة .

ولما كان الشاعر أبا اللغة وأمّها ، وحامل لواء الابتكار فيها ، وموقد شعلتها في عتمات الجهل وغياهبه . وكان المقلد ناسج كفنها ، وحافر قبرها[5] ، فإن جبران يعدّ الطرق التعبيرية القديمة ، عاجزة عن القيام بأعباء أشيائه المتمثلة بالعمل الدائم «على ما ينبغي أن يعبر عنها» ، والتجديد في أشكال التأليف كلها من ألفاظ وإيقاعات وموسيقى[6] .

---

(١) ـ ميخائيل نعيمة : الغربال ٧ ص : ٩٢ ـ ٩٦ ، ١٠١ ـ ١٠٢ ، ١٠٥ ـ ١٠٦ .

(٢) ـ ميخائيل نعيمه : المراحل ، ص : ١٢٢ ـ ١٢٤ ، مؤسسة ، ط ٧/ ١٩٧٨ .

(٣) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٥٥٤ .

(٤) ـ جبران خليل جبران : المجموعة المعربة عن الإنكليزية ، ص : ١٦٣ .

(٥) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٥٥٤ ـ ٥٥٥ ، ٥٦٠ ـ ٥٦٦ .

(٦) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣١ .

إن ثورة جبران التجديدية ، تشمل الأشكال الأدبية ، والرؤى والمواقف ، وما يكمن خلفها من موضوعات .

ولقد أعلن جبران أنه خلق «لغة جديدة داخل لغة قديمة» في العربية ولم يقم هذا الخلق على ابتداع «مفردات جديدة بالطبع بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة»[١] .

بناء لما تقدم ، لم يستقِ جبران مفرداته من المعاجم والقواميس والمطولات الشعرية ، إنما أخذها مما «غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس ، تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأتراحهم»[٢] .

ومن ثم أدخل تلك المفردات ، في تعبير فنّي بسيط قادر على تأدية ما يقصد ليس إلاّ[٣] ، ومعتمده في ذلك لغة يخبو في ميزانها وهج البيان والبديع ، ويخفت فيها نور ما بشر به «سيبويه والأسود وابن عقيل» ، لتغدو كفيلة بحمل «ما تقوله الأم لطفلها ، والمحب لرفيقته ، والمتعبّد لسكينة ليله» وبان توفر للشاعر «نظرة في عين المغلوب ، ودمعة في جفن المشتاق ، وابتسامة على ثغر المؤمن ، وإشارة في يد السموح الحكيم»[٤] .

ولئن أسهبنا في الكلام على الرؤية الجبرانية للتجديد اللغوي فإن الناقد مارون عبود يحدد بدقة متناهية وبساطة تعبيرية ماهية هذا التجديد حين يقول: ليس الفن الشعري «أن نردد ما قيل بل أن نقول ما لم يقل»[٥] . وفي سبيل تحديد ، كيفية فعل القول في الفن الشعري ، ومستوياته ، يطلب عبود ، أن

---

(١) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٣٢ ـ ٣٣ .

(٢) ـ حبيب مسعود : جبران حياً وميتاً ، ص : ١٣٢ ، من مقالة جبران لكم لغتكم ولي لغتي .

(٣) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣٢ .

(٤) ـ حبيب مسعود : جبران حياً وميتاً ، ص : ١٣٢ ـ ١٣٥ ، من مقالة لكم لغتكم ولي لغتي .

(٥) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ١٩٨ .

يكون للشعر لغة خاصة ، قوامها استقامة الأسلوب التعبيري وروعته في البعد من التعقيد والابتذال وأن تختزن هذه اللغة الشعرية «العاطفة الإنسانية بجانب العقل الرشيد»[1] .

وتتأكد حتمية تجدد اللغة الشعرية وثوريتها في ضوء القناعة بأن «التفاعل الداخلي مع العصر يستوجب ايجاد لغة قابلة لحمل التجربة بإيحائية مستحدثة»[2] .

وفي النظر إلى النقد التطبيقي في هذا المجال ، نلمح إبراز الظاهرات اللغوية الجديدة ، التي تظهر ألواناً ذات أبعاد تجديدية «من حيث هي لغة ، ومن حيث هي طريقة في إبداع الصيغ والأشكال التعبيرية ، ومن حيث هي شعر بالمرتبة الأولى» ، كما يظهر في كتاب «أدونيس» ، «التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»[3] .

وتستوقفنا عملية التصدي لإبراز معالم «الثورة التعبيرية» التي خاض غمارها الشاعر خليل حاوي فأبدع صيغاً عربية أصيلة النسب، ذات صلات بالتراث الشعبي ، قادرة على استيعاب «مجالات الرؤى ، وإيحاءات الصور ، وحيوية الرموز مهما أمعن بها الشعر المعاصر. . .»[4] .

وقد أثبت الشاعر خليل حاوي في رأي حسين مروة ، القدرة على دقّ باب الحياة الفكرية والفلسفية بشعره الذي لم يخل ـ في الوقت نفسه ـ من العناصر الغنائية والأبعاد الوجدانية ، ولم يتخل عن «لغة الشعر» ، ورؤياه ورموزه وإيحاءاته . «فكان بذلك أن وسّع هذا الشاعر «مدى الحس الشعري ،

---

(١) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٤١ .
(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٣ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨١ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٩٤ .

واللغة الشعرية بقدر ما استطاع خلق أبعاد جديدة لحركة الفكر من قلب الحركة الشعرية ذاتها»[1] .

ولقد غزرت الآراء النقدية التطبيقية التي تدعو لمظاهر التجديد اللغوي خصوصاً في اللغة الشعرية[2] .

٣ ـ الظواهر الإيقاعية والإيحائية في الشعر :

عرض النقد اللبناني إلى الظواهر الإيقاعية والإيحائية في الشعر من خلال معالجات نظرية وتطبيقية ، أدّاها نقاد لبنانيون ، ويأتي في طليعة هؤلاء سعيد عقل ، أنطون غطاس كرم وروز غريب .

ولئن اقتصرت وقفة عقل عند الإيحاء على دور التعددية الصوتية ، في نقل الحالة الشعرية من الشاعر إلى القارىء[3] ، فإن أنطون غطاس كرم ، أبرز القدرة الإيحائية التي تكمن في الكلمة ومن ثم عمد إلى تحديد ماهية الإيحاء ومصدره وصلاته حيث قال إن «الصرخة أصل الكلمة ، والمعنى غرضها الأساسي» ، والكلمة نوعان ، «منها ما يلازم المعنى المحدود ومنها ما يولّد باستعماله في أنفس الآخرين» حالة شبيهة بحالة واضعها «وتستدعي معها» الحس والفكر والتأمل حيث تتحد قوى المبدع الأول بقوى القارىء»[4] هذا هو الإيحاء الذي يرفع القارىء إلى مستوى الشاعر ، كأن يعيش الأول حالة نفسية

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٩٥ .
(٢) ـ للمزيد راجع : جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٥٦٥ .
ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣١ ـ ٢٣٢ .
ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٤٦ ، ٢٥٤ ، ٢٧٠ ، ٢٨٠ .
ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ٢٦٩ ـ ٢٧٠ .
ـ خالدة سعيد : البحث عن لجذور ، ص : ٣٦ ، ٤٦ ، ٦٠ ـ ٦١ ، ١٠٦ ـ ١٠٧ .
(٣) ـ انظر ١٨١ ـ ١٨٢ من هذا البحث .
(٤) ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ٧٦ ـ ٧٧ .

ليست بالضرورة متعادلة مع الحالة الأصل . ولتحقيق هذه الغاية يتوسل الشاعر ألفاظاً إيحائية تفيض شاعرية وتفوق تلك التي لا تتجاوز الدلالة «الوضعية المحدودة الشيئية»[1] .

أما مصدر الإيحاء فيتمثل بما ينبعث من الألفاظ التي تتجاوز معناها المألوف لتوحي «معنىً جديداً ، رقيقاً عجيباً ، ضرورياً» لتؤدي عندئذ ما نفحها به الشاعر . «ويدخل الشاعر هذا التيار الصوتي سامعه إلى فكرة الخلاّق فتثمر فيه»[2] .

إن آراء كرم ترتكز في الأساس على مبادىء المذهب الرمزي الأوروبي ، خصوصاً أنه عرض لها في صدد بسط القول في أسس هذا المذهب ومرتكزاته وقضاياه النظرية . كما أنه يلتقي مع الشاعر ـ الناقد سعيد عقل في تحديد دور الإيحاء في نقل الحالة الشعرية من مبدعها وتوصيلها إلى متلقيها .

أما روز غريب فإنها توقفت عند الإيحاء في الشعر الحديث ، الذي رأته أشدّ إيحاء من الشعر القديم ، لاستلهامه الفنون من موسيقى وتصوير ونحت ، ومن ثم احتفاله بالأدوات من صور وموسيقى لفظية التي عدتها من أشد الوسائل ايحاء خصوصاً إذا لفّها غموض موحٍ[3] . ولقد عدّت غريب «الإيقاع» ضرباً من ضروب الإيحاء . وهو في أبسط معانيه تكرار منتظم (Rythmé) ، وتفصّل تعريفها[4] فترى أن الإيقاع «هو تكرار حرف أو لفظة، أو عبارة على أبعاد متساوية ، أو غير متساوية ، والإيقاع أيضاً ، تكرار وزن أو شكل من أشكال التنسيق يضمن للعبارة التوازن وحسن الرصف. . . ويجوز التوسع في مدلول الإيقاع ، ليشمل جميع الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الفنان لتقوية معانيه

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ٧٧ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨١ .

(٣) ـ روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ٨٨ ـ ٨٩ ، ٩٠ ـ ٩٢ ، ٩٧ ـ ٩٨ .

(٤) ـ روز غريب : جبران في آثاره الكتابية ، ص : ٢١٠ ـ ٢١١ .
ـ روز غريب : تمهيد في النقد الأدبي الحديث ، ص : ١٧٧ ـ ١٩٠ .

الأساسية عن طريق الإيحاء الصوتي» . ولم تخل معالجات النقاد الآخرين من وقفات سريعة متناثرة عند الإيحاء والإيقاع وأنواعهما من خارجية وداخلية ، إلا أن الوقفات لم تتعد الإشارات العابرة ، والموجزة .

ب ـ المجاز والصورة الشعرية :

توزعت رؤية النقد في لبنان إلى المجاز والصورة الشعرية في اتجاهين رئيسين :

ـ أخذ الأول بمقاييس النقد العربي القديم متوقفاً عند أوجه النقد البلاغي ومتناولاً أضربه من تشابيه وأنواع مجاز ، دون التعرض إلى الصورة الشعرية ، ولما يتصل بها من مفهومات ومقومات أو إلى الخيال ودوره في عملية التصوير الشعري[1] .

ـ أما الاتجاه الثاني فقد اتسم بالوقفات الحداثوية من خلال المعالجات ، المثمرة التي ترى إلى المجاز والصورة الشعرية والعلاقة بينهما، رؤية جديدة تخالف ما جاء في النقد القديم . ولم يفت هذا الاتجاه التحدث عن دور الخيال في عملية التصوير . ولقد تكاملت الآراء النظرية بمعالجات تطبيقية .

وتجدر الإشارة إلى أننا نلحظ بدايات هذا الاتجاه ماثلة عند بعض النقاد من اتباع الاتجاه الأول .

---

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٨٦ ـ ٨٩ .
ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ، ص : ٩٠ ـ ٩١ .
ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ١٩ ـ ٢٠٢ .
ـ رئيف خوري : الدراسة الأدبية ، ص : ٤٧ ـ ٦٥ ، ١٩٨ ـ ١٩٩ .
ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٣٣ ، ١٠٢ .
ـ مارون عبود : جدد وقدماء ، ص : ٢٢٦ ـ ٢٢٧ .
ـ روز غريب : البيان الحديث في علوم البلاغة والعروض ، ص : ٥ ـ ٦ . (التوطئة) بيت الحكمة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٩ .

وانسجاماً مع متطلبات البحث ، سنتناول أوجه الحداثة البارزة عند الاتجاه الثاني .

١ ـ الرؤية المحدثة إلى المجاز :

ميّز عمر فاخوري بين المجاز البياني والمجاز المحدث وحدد النوع الثاني ، بأن «يقول امرؤ شيئاً وهو يعني شيئاً غيره ، وبين الشيئين علاقة مركبة ، وقد تكون بعيدة ، تتفاوت قرابة وغرابة بل اغراباً في بعض الأحيان»[1] .

ويرى أن «السخر» ، ضرب من ضروب المجاز وقد يكون «أسماها رتبة وأوفرها منعة وأعظمها جدوى» . لأن الشاعر عادة يقول شيئاً وهو يقصد شيئاً آخر ، قد يكون العكس تماماً ، كما كان يفعل أبو العلاء المعرّي[2] .

ولئن اتسمت آراء فاخوري بالتعميم ومحاولة توسيع أطر المجاز فإن أنطون غطاس كرم ، أكثر دقة في كلامه حين دعا إلى مجاز يفارق البيان العربي القديم ، وبديع المحافظين المزركش ، ويكون تجسداً للوحات صورية ، تجمع الفكرة المجردة إلى الدفق العاطفي ، الوجداني ، من خلال صيغ فنية تصويرية بعيدة من التكلف والتصنع والتقليد[3] .

٢ ـ الخيال الشعري :

رفض جبران ما اصطلح على تسميته في علوم البلاغة العربية ، بالبيان والبديع ، وما يتصل بهما ، لأن ما يحسب «بياناً ليس بأكثر من عقم مزركش

---

(١) ـ عمر فاخوري : الطريق ، مجلد ٣ ، سنة ١٩٤٤ ، عدد ١٠ ص : ٣٠ ـ ٣١ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٣٠ ـ ٣١ .
(٣) ـ أنطون غطاس كرم : جبران خليل جبران ، سيرته وتكوينه الثقافي ، مؤلفاته العربية ، ص : ٨٦ ـ ٨٧ ، ١٢٥ ـ ١٢٦ .
ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٧٠ .

وسخافة ملكة»[1] . لأن «حياة اللغة ، وتوحيدها ، وتعميمها وكل ما له علاقة بها ، قد كان وسيكون رهن خيال الشاعر» ، الذي يراه جبران أفضل عاصم لابناء العربية من الجمود والتقليد[2] . وإذا ما صغر شأن الخيال وضعف ، فإن الثرثرة الكلامية ستحيل أبناء الأمة عبيداً لها[3] .

وينطلق جبران في دعوته للأخذ بمعطيات الخيال الذي يشكل مع القدرة التصويرية ، أمرين مهمين ، ولأن من «يحسب الخيال وهماً والتصوير شيئاً فارغاً» لهو جاهل ولو تأمل هنيهة ، وتعمق قليلاً لعلم أن «الخيال حقيقة لم تتحجر بعد ، وأن التصور معرفة ، أسمى من أن تتقيد بسلاسل المقاييس وأعلى وأرحب من أن تسجن في أقفاص الألفاظ»[4] .

وبالتالي فإن بين الخيال والإدراك مسافة ، لا يجتازها الإنسان إلا على قارب وجدانه وحنينه[5] .

كما تصرخ «ملكة الخيال» الجبرانية ، قائلة : «أنا مجاز يعانق الحقيقة» وذلك خلل تحدثها عن موطنها في الملأ الأعلى ، وعن سياحاتها بين الحقيقة والوجدان[6] .

ولقد نسج جبران أدبه ، في ضوء هذه الرؤية ، مما جعل هذا الأدب في معظم فنونه وأشكاله نبعاً ثراً للإبداع الخيالي ومعطياته ، وفي طليعتها «الصورة الشعرية» التي سخّر من أجلها جبران ، الخيال والعاطفة ، والعقل ، فاتت ذات

---

(١) ـ عن حبيب مسعود : جبران حياً وميتاً ، ص : ١٣٣ ـ ١٣٥ .
(٢) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٥٦٢ .
(٣) ـ عن حبيب مسعود : جبران حياً وميتاً ، ص : ١٣٥ .
(٤) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة : ص : ٥٩١ ـ ٥٩٢ .
(٥) ـ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة المعربة ، ص : ١٥٧ .
(٦) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ، ص : ٢٩٠ ـ ٢٩٢ ، ٣٣٨ ، ٥٥٤ ـ ٥٥٥ .
ـ جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة المعربة ، ص : ١٩٩ .

أبعاد شعرية ، نفسية وتأملية في آن واحد .

أما عمر فاخوري فإنه يرى أن الخيال «لا يكون مبدعاً الإبداع كلّه ، إلا في حالات انطلاق النفس. . . من العقل الكسبي» ، ولن يتمّ ذلك إلا في «الحلم الذي كأنه العالم الآخر . بجنته وناره»[١] .

كما يحدد مارون عبود دور التخيّل أو الخيال قائلاً أنه التخيّل «لا يبدع مادة جديدة بل يقتصر على جمع بعض الصور إلى بعض فيحلل ، ويركب ويصغر ويكبر. .»[٢] يظهر هذا الرأي أن خيال الشاعر أداة يوظفها في جمع الصور وتنسيقها وترتيبها ، ومن ثم مزجها بحالاته النفسية وتأملاته العقلية ورؤاه ومواقفه إزاء الحياة والمجتمع والكون .

وترتقي أهمية الخيال عند نعيمه ليرى أن الشعر يقوم على ركنين هما ، الخيال والعاطفة ، وأن الركن الأول حقيقة لا وهم وهو بمثابة العين الداخلية للشاعر المبدع الذي لا يكتب ولا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ، ويختمر به قلبه ، حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو قصّرت العين المادية عن رؤيته[٣] .

٣ ـ الصورة الشعرية :

توّج الناقد أنطون غطاس كرم محاضرة له بعنوان «الصورة الشعرية في أدب جبران خليل جبران»[٤] . بجملة آراء نظرية ، تعرّف «الصورة الشعرية» طبيعة ودوراً وتحدد علاقاتها بالفكر والوجدان ، وتبرز تحولاتها وتفرعاتها .

أما الصورة الشعرية ، فهي السبق من الفكر ، الذي لا يصير مادة للشعر بغيرها ، لأن الخيال أبعد فتحاً من العقل ، وهو مقياس العبقرية والوجه المرئي

---

(١) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٦٠ .
(٢) ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٩٦ ـ ٩٧ .
(٣) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ٨٠ ـ ٨٣ .
(٤) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٩٧ ـ ١٢٥ . =

لها ، وبالتالي لا وجود للاختراع الفني ، إلا بوجود الخيال ، حتى إن اللغة «البراغماتيكية» ذات الدلالة النفعية ، إذا ما هرمت وشاخت فبإمكانها بوساطة «الصورة» أن تبعث للحياة بعد الموت ، وأن تعيد للكائنات «نضارتها الميثولوجية ، والمضامين الغيبية التي فارقتها فتتبدل هندسة العالم»[1] .

وللصورة دور لا يحدّ إذ بفعلها «يدرك الفكر شعورياً ، ويغدو المنطق ايحاء ، والإشارة فتحاً للمعرفة ، والملمح هيئة شاملة ، ويتفتح خاطر الشاعر خاطراً ، في القارىء ، من نوعه ، وتكمّل ذاته ، ذاته ، وبها يطلّق الشيء «الشيئية» ، ويخف حتى كأنه صار شفيفاً من مادة النفس وعديلاً لها من الضمير»[2] .

ولئن كان للصور تحولات ، وطواعية ، ذات «دينامية كالحراك ، ترتدي شكلاً وتخلع شكلاً» ، تشبه الوجدان طبيعة ، والحياة تحولاً ، فإن كرم يرفض أن يجعل كلامه على وظيفة الصورة ودرجاتها وأشكالها البلاغية ، وأبعادها الرؤيوية ، فسيفساء من آراء الفنيين والجماليين وعلماء النفس والاجتماع ، والجامعيين والأدباء والمبدعين لأن في ذلك ضياعاً للصورة وتشتتاً لمدلولاتها[3] .

وفي الحديث عن نهجه في تناول الصور الجبرانية ، يؤكد كرم التزامه ، بدراسة هذه الصورة ، دراسة نفسية ، داخلية ، يتواصل فيها عالما الناقد ، والأديب ، الداخليان ، وتتراسل فيها عواطفهما ومناطق خيالهما ، خصوصاً إذا كان الأديب مبدعاً ، كجبران الذي يعدّ في متحف رؤاه أمة في أديب «خلال لحظة من لحظات وجوده»[4] . إن تلك الآراء الإبداعية في نقد الصورة الشعرية

= (ألقيت المحاضرة في المهرجان العالمي الذي عقد في الجامعة الأميركية في بيروت ، إحياء لذكرى جبران خليل جبران ، في نوار ١٩٧٠) .

(١) ـ انطوان غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٩٩ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٠٠ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٠٠ ـ ١٠١ .

(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ١١١ ـ ١٢٥ .

وتحديد الأسس النظرية لمدلولاتها ، وأبعادها وتحولاتها وعلاقاتها ، لم تكن الوحيدة عند كرم ، لأن هذا الناقد لاحق الصورة في وقفات نقده التطبيقي وأبرز فيها الملامح التالية :

أ ـ مرامي الصورة ، صلاتها بالفكر والعاطفة ، والإحساس والمناخات الدينية والأسطورية(١) .

ب ـ تحولات الصورة وهندستها الكيميائية (جبران ، السياب)(٢) .

ج ـ علاقة الرؤى الشاعرية بالصور(٣) .

د ـ الأبعاد النفسية للصورة(٤) .

هـ ـ عناقيد الصور وشفافتها الماسية ، (مطران)(٥) وفيضها كما عند سعيد عقل(٦) .

و ـ علاقة الصورة بالرمز(٧) .

ز ـ التقاء النزعتين التصويريتين العربية والأوروبية كما عند مطران(٥) .

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : جبران خليل جبران ، سيرته وتكوينه الثقافي ومؤلفاته العربية ، ص : ١٢٥ .
ـ أنطون غطاس كرم : جبران الخالد تأثراته تأثيراته ، ص : ٢٥٧ .
(٢) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٨١ ـ ٢٨٢ .
ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ١١١ ـ ١٢٥ .
(٣) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٨٢ .
ـ أنطون غطاس كرم : جبران الخالد تأثراته تأثيراته ، ص : ٢٦٠ .
ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٧٦ ـ ١٧٧ .
(٤) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ١٠١ ـ ١٢٥ .
(٥) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٤٧ .
(٦) ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٥٧ ـ ١٥٩ .
(٧) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨ ـ ١١ .
(٨) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٤٦ ـ ٢٤٧ .

ج ـ تقليدية الصور ، والقحط في حساسة التصوير والخيال[1] .

ط ـ وضوح الصورة وقرب تناولها[2] .

أما ما حفل به النقد الباقي من آراء تتصل بالصورة الشعرية فهو :

١ ـ جعل الصورة ركناً من أركان الشعر متساوياً من حيث الأهمية مع بقية الأركان خصوصاً الفكرة والموسيقى[3] .

٢ ـ الدعوة لاتسام الصورة بسعة المدى وسكبها في قالب صناعي جديد يقترب فيه العقل بالروح ، وتستمد الرؤى غذاءها من العقل[4] .

٣ ـ تأكيد أن الشاعر الحق من أعطى «الشعور والإحساس والعواطف صوراً مجازية أو خيالية» عناصرها القوة والجمال والسمو مع معانقة الحقيقة للغرض الإنساني[5] .

٤ ـ إبراز صلة الصور بالتصوير والموسيقى والأبعاد النفسية[6] .

٥ ـ جعل الصورة بطبيعتها وأبعادها وتراكيبها جزءاً لا يتجزأ من شكل القصيدة الحديثة[7] .

٦ ـ الإقرار أن للصورة الشعرية المفردة عنصرين مهمين هما التعبير ، والجمال والدهشة ، مما يجعلها معبرة بعيدة من الوصفية ومن اعتماد «طرفين

---

(١) ـ انطوان غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢١٣ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٢٧ ـ ٢٢٩ ، ٢٥٤ .
(٣) ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ١٩ ـ ٢٠ .
ـ روز غريب : جبران في آثاره الكتابية ، ص : ١٩٤ .
(٤) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ١١٢ ـ ١١٣ .
(٥) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٢٩ ، ٥٢ .
(٦) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٤٤ .
ـ ميخائيل نعيمه : في الغربال الجديد ، ص : ١٥٣ .
(٧) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ١٢ .

أحدهما يشبه الآخر رغم اعتمادها كاف التشبيه»[1] .

٧ ـ الإشارة إلى أن تفسير الصورة من خلال حلّها إلى أوصاف أو تشابيه يغدو عملاً عقيماً ، لأن الوقوف في الشعر الحديث على حدود الوصف يفقد هذا الشعر تأثيره خصوصاً أن الوصف يعقب صوراً سكونية وتقريرية[2] .

٨ ـ ولئن عدّ سعيد عقل الصور جزءاً من العناصر النثرية ، التي تقطع في حال ظهورها تألق الحالة الشعرية المبدعة[3] ، فإن خالدة سعيد رغم احتفالها بالصورة الشعرية في نقدها التطبيقي ، تؤكد أن خلو الشعر من صورة جميلة أو تشبيه جميل ، لا يفقد هذا الشعر قيمته الفنية ومعتمدها في هذه الرؤية ما وجدته في شعر يوسف الخال الذي عاش «برودة هذا العالم واحتمال سقوطه» فأعطى شعراً جميلاً مع خلوّه من الصور الجميلة البراقة[4] .

٩ ـ عدّ التشابيه ، كعناصر صورية ، من أضعف أنواع التصوير[5] .

إلى جانب هذه الآراء النظرية ، تستوقفنا معالجات تطبيقية أدركت عمق الصورة الشعرية منها ما قام به الناقد حسين مروة حين أثار القضايا التالية :

أ ـ تتبع «البنائية الصورية» في شعر ميشال طراد وذلك على امتداد مدّة زمنية ، والوصول إلى معالم مهمة في بنية القصيدة «الطرادية» وتركيبها مؤداها ، إن هذه «البنائية» في قصائد هذا الشاعر كانت قبل ديوانه «ليش» «تراكمية» ، أما في هذا الديوان ، فقد غدت «تكاملية» ، بفعل ما أوجده الشاعر في قصائده من روابط حية توصل تيار الحياة والحركة إلى كل صورة من صوره[6] .

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ١٠٥ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٤٣ ، ١٠٥ .
(٣) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ١٧ ـ ١٩ .
(٤) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٦١ ـ ٦٢ .
(٥) ـ المصدر نفسه : ص : ٧٦ ـ ٧٩ .
(٦) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٥٨ .

ب ـ ملاحقة الأبعاد الإيحائية في الصور ، ومدى اكتنازها بالدفق العاطفي (كما عند بلند الحيدري)[1] .

وعند خليل حاوي الذي أشاعت صوره الموحية إيقاعاً داخلياً «تتجاذب في ثناياه أصداء موسيقى جنائزية ، تندب الموت في الحياة وتندب الحياة بعفن الموت»[2] .

ج ـ التوقف عند الصور الأدونيسية ، وصلاتها بالأبعاد النفسية الداخلية ، وبالبناء الفني للقصيدة[3] .

د ـ ذكر مصطلح «التصوير الملحمي» ضمن مفهوم جديد غير كلاسيكي ، يتفق مع «المفهوم العصري الذي تبدو فيه جدلية الأضداد والأشياء على نحو من العنف ويهيج الانفعالات الوجدانية العميقة ، الصارخة ، شأن ما تبعثه الحروب في الناس وفي الطبيعة من فجائع وخرائب وأهوال»[4] .

أما خالدة سعيد فإنها شاركت في النقد التطبيقي الذي يتصل بالصورة الشعرية ورأت أن صور «محمد الماغوط» ، غير المرئية في مجموعته «حزن في ضوء القمر» تشكل عقداً تتشح فيه حتى العبارة العارية بالصورة[5] .

وفي دراسة البناء الفني لقصيدة أدونيس «البعث والرماد» توقفت خالدة سعيد عند الصورة الشعرية من جوانب عديدة أبرزها ، وحي الصورة ، بنائيتها ، مركبة أم مفردة ، مزايا كل نوع من هذه الصور . مظهر التلاؤم بين

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٧٣ ـ ٧٤ .
ـ انظر وليم الخازن ونبيه اليان : كتب وأدباء ، ص : ٨١ ـ ٩٣ ، التعريف ببلند الحيدري وبملامح من شعره .
(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ١١٣ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨٢ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥٩ .
(٥) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٧٧ ـ ٧٨ .

أجزاء الصورة ، شرح عدد منها وتحليله[1] .

وقبل إنهاء الكلام ، على الصورة الشعرية ، نشير إلى أن الناقد مارون عبود ، قد وصف الصورة وصفاً ، عاماً وسريعاً ، في الشعر الفصيح ، والعامي ، متوقفاً في ذلك عند إتقان الصورة ، وحذقها وجمالها أو قبحها ، قدمها أو حضريتها أو جدتها ، مصدرها ، مدى توفر الإيحاء فيها وتصويرها للحالات النفسية[2] .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الآراء قد لا تستنفد كل ما قيل في النقد اللبناني حول الصورة الشعرية ، إلا أن ما تم تناوله يمثل على الأرجح جميع معالم الرؤية النقدية إلى هذه القضية ومظاهرها في النقد المؤلف .

٤ ـ صلة المجاز بالصورة الشعرية :

توقف عند هذه الصلة ناقدان لبنانيان هما أنطون غطاس كرم وروز غريّب .

ومما أشار إليه الأول أن المجاز هو المعبر الأول الذي تلجه الصورة الشعرية ، مكتسية بألوان من تشبيه واستعارة وكناية[3] .

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٩١ ـ ٩٢ ، ٩٦ ـ ٩٨ ، ٩٩ ـ ١٠٥ .

(٢) ـ للمزيد راجع :

ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ١٠٢ ، ١٠٩ ، ١٣٢ ، ١٤٤ .

ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٤٤ ـ ٤٥ ، ٤٨ ـ ٤٩ ، ١٠٠ ، ١٢٧ ، ١٤٢ ـ ١٤٣ ، ١٨٧ ـ ١٨٨ .

ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ١٤٣ ، ١٦٢ ، ١٩٣ ـ ١٩٤ .

ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٣١ ، ٢٢٦ .

ـ مارون عبود : ص : ٢٢٥ ، ٢٦٩ ـ ٢٧٠ .

ـ مارون عبود : الشعر العامي ، ص : ١٣٣ ـ ١٣٤ ، ١٣٩ ـ ١٤٠ دار الثقافة ودار مارون عبود ، بيروت ، ط ١ ، سنة ١٩٦٨ .

(٣) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٩٩ . =

يغدو المجاز «جوهر الشعر»[1] ، لأن الفكرة المجردة ، لا تكون في مستوى الشعر العالي إلا إذا اشتملت على العاطفة وصبت في خصب صوري[2] .

ومن ثم يوضح كرم المسلك الذي تسلكه الصورة قائلاً «إن الصورة تقترن بالرائع Sublime ، اقتران وجود الذات المبدعة في أوج إشراقها ، ولا تعبر في حال التهيؤ الوجداني ، إلى حال التجلّي المجسد ، إلا صيغاً ملونة ، بل إن حال التهيؤ بالصميم موسيقى داخلية ، تنهض منها عرائس الصورة ، ويخرجن إليها على معبر هو المجاز»[3] .

أما روز غريب فإنها عرضت بسرعة علاقة الصورة الشعرية بالمجاز بمعناه القديم ورأت أن عناصر الصورة الشعرية قد تكون استعارات وتشبيهات[4] ، خصوصاً أن الشعر يرتاح إلى التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة وما يرافق ذلك من تخطيط وتلوين. .[5] .

ج ـ البنى الرمزية والأسطورية :

اقتصرت الرؤية النقدية إلى البنى الرمزية والأسطورية ، على معالجات محدودة في المجالين النظري والتطبيقي . وعرضت فئة من النقاد بآراء سريعة الرمز بمعناه الشعري[6] .

= ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٠ ـ ١١ ، ١٦١ ـ ١٦٣ .

(١) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢١٣ .

(٢) ـ أنطون غطاس كرم : جبران خليل جبران ، سيرته وتكوينه الثقافي ، مؤلفاته العربية ، ص : ١٢٥ .

(٣) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٩٩ .

(٤) ـ روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ٩٥ ـ ٩٦ .

(٥) ـ روز غريب : جبران في آثاره الكتابية ، ص : ١٩٢ ـ ١٩٣ .

(٦) ـ للمزيد راجع : ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٥٣ ، ١٣٠ ، ١٨٥ . =

والأسطورة عبر الدعوة إلى حسن استخدامها في العمل الأدبي بما لا يخرجها عن وظيفتها السحرية العذبة ، التي تنقلنا من هذا العالم إلى عوالم خيالية على أجنحة رموزها وكناياتها[1] .

كما شاركت فئة أخرى ، بفعالية عميقة في إغناء الرؤية النقدية اللبنانية ، من خلال أبحاث نظرية تشمل تلك البنى ، والعلاقات التي تنشأ بين عناصر اللغة الشعرية من صورة ورمز وأسطورة .

أما أبرز القضايا الحديثة التي أثارتها المشاركات النقدية الجديدة ، فإنها تتمثل بما يلي :

١ ـ الرمز ، تحديده ، أنواعه وصلته بالصورة الشعرية :

حاول أنطون غطاس كرم تعريف «الرمز» ، فاعتمد آراء النقاد والفلاسفة الأوروبيين ، خصوصاً اتباع المذهب الرمزي ، ونظر إلى ما جاء حول الرمز في دوائر المعارف والمعاجم الأجنبية[2] . ثم ميّز بين نوعين من الرمز هما : «الرمز الإشاري» ، و «الرمز الشعري» . وأشار إلى أن الأول ، هو الرمز بمعناه الواسع ، بينما الثاني هو الرمز بمعناه الضيق . وتتبلور معالم هذين النوعين من

= ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٤٤ .
ـ مارون عبود : على الطائر ، ص : ٣٠ .
ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٠٣ ـ ١٠٤ ، ٢٣٢ ـ ٢٣٣ .
ـ روز غريب : جبران في آثاره الكتابية ، ص : ٢٠٠ ـ ٢٠٩ .
ـ روز غريب : تمهيد في النقد الأدبي الحديث ، ص : ٢٢٧ ـ ٢٣٥ .

(١) ـ للمزيد راجع :
ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ٣٥ ـ ٣٨ .
ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص : ٣٦ .
ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٢٧ ـ ٢٩ ، ١٨٧ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٦٧ ـ ٦٨ .

(٢) ـ راجع التحديدات والتعريفات في كتاب أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ٨ ـ ١١ .

خلال توضيح دور كل منهما . وأن الرمز الإشاري ، يذكرنا بالشيء المادي الأصيل ، بينما الرمز الشعري لا يفترض علاقة بين الشيء والرمز ، بل يسعى إلى استثارة حالات إيحائية داخلية[1] . ومن البديهي القول : إنه ضمن إطار الرمز الشعري ، تحرك أتباع المذهب الرمزي ، الذين طلعوا علينا ، برموز شعرية ، لم يلتفتوا معها ، إلى الأشياء المادية التي ترمز إليها أو إلى ما تمتلكه تلك الأشياء من ألوان وظلال وروائح ، وإنما سعوا إلى ما تعكسه تلك الأشياء في نفس المتلقي ـ المتذوق من حالات شعورية ذات أبعاد إيحائية .

ولما كان الرمز بمعناه الشعري ، هو المقصود من هذا البحث ، فإننا نلقى عند كرم ، محاولة بارزة ، لبلورته ، من خلال علاقته التحوليّة مع الصورة الشعرية ، يرى هذا الناقد أن «الرمز الإشاري» يعيد للشعر طبيعته ، لأن الشعر في أصول أغراضه ، لا ينوه بالأشياء الواقعية مباشرة ، بل يعبّر عنها بطريقة صورية إشارية»[2] . من هنا يعمد كرم إلى رصد كيفية التحولات التي تنتاب الصورة لتغدو رمزاً . وخلص إلى أن الأشياء المادية ، قد تترك في الشاعر صورة غامضة في البدء ، وما تلبث هذه الصورة أن تتجلى وتتحد مع التطور وتبتعد من الاضطراب . وتتوضح تلك الصورة في الوجدان ضمن شكل نهائي «له طبيعة مستقبلية ، تنسكب بمختلف الأساليب في الإنتاجات الفنية ، فنسمّيها رمزاً»[3] .

ويؤكد كرم ، أن الرمز العقلي ليس إلاّ «مرحلة نهائية للصورة ، كان من طبيعتها ثم انفصل عنها ، أو أنها تجردت من ذاتها ، ونزعت إلى أن تكون رمزاً»[4] . وبهذا يصبح «الرمز جسداً لآخر تطور بلغته الصورة ، ومن شروطه أن يتحقق في قالبه»[5] .

---

(١) ـ أنطوان غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ٨ ـ ٩ .

(٢) و (٣) و (٤) و (٥) ـ المصدر نفسه ، ص: ٨ .

٢ ـ الأسطورة ، دورها ، أبعادها ، مصادرها :

تناول أنطون سعادة في كتابه «الصراع الفكري في الأدب السوري» ، الأسطورة في نتاج عدد من الشعراء مثيراً حولها الأمور التالية :

١ ـ العلاقة بين الحقائق التاريخية والأساطير التقليدية والواقع المحلي .

٢ ـ كيفية تعامل الأدباء ، شعراء وناثرين مع الأساطير .

٣ ـ دور الأساطير في بعث الأمة من خلال تجسيدها للحقائق التاريخية .

٤ ـ أنواع الأساطير ، وأهمية الأساطير الراقية ذات الصبغة الفلسفية .

٥ ـ أبعاد الأساطير وعلاقاتها بالرموز .

٦ ـ الفوارق القائمة بين الخرافة والأسطورة .

٧ ـ أهمية الأساطير السورية ، قدمها وأسبقيتها على أساطير اليونان واليهود وتأثيرها في أساطير الأمم[١] .

في سبيل تفصيل عدد من هذه الآراء وتوضيحها ، نشير إلى أن سعادة عرض لها ، خلال نقده التطبيقي في إطار وقفات نقدية قد تطول أو تقصر . وأكد أن الأديب ـ شاعراً كان أم ناثراً ـ قد يسيء إلى الأساطير وإلى الواقع التاريخي عندما يحاول أن يصبغها بصبغة محليّة[٢] .

وفي حديث عن الفوارق بين الأسطورة والخرافة ، تطرق سعادة إلى عدد مهم من الآراء المحددة سابقاً ، وأشار إلى أن ما يميّز الأسطورة الراقية الأصيلة عن الخرافة ، إنها تمتلك مغزى فلسفياً في الوجود الإنساني ، مرتكزاً على نظرة أساسية إلى الحياة والكون والفن ، ويلازم هذا النوع من الأساطير ،

---

(١) ـ انظر هذه الأمور في كتاب : أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٤٦ ـ ٤٧ ، ٥١ ـ ٥٢ ، ٦١ ـ ٦٥ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٤٦ ـ ٤٧ .

الجماعات ، التي تظهر استعداداً نفسياً عالياً ، من شأنه أن يكسب هذه الأساطير ، مغزى ذا ديمومة في الحياة والممات . بينما الخرافة ، هي كناية عن أوهام وأحلام ، تنشأ بفعل «مخاوف الجهل ، وهواجس الاضطراب تجاه الخفاء» ، ولا تمتلك بعداً فلسفياً ذا صلات إنسانية وكونية[1] .

ويتمثل نموذج الأساطير الراقية ، في الأساطير السورية ـ في رأي سعادة ـ خصوصاً ما كشفته حفريات ، «رأس شمرا» مثل أسطورتي «ايل» والقتال بين «معط وعلين»[2] . وقد دعا سعادة جميع الشعراء السوريين ، إلى أن يعطوا فناً مبنياً على أسس الحب والحكمة والجمال والأمل ، مادتها تاريخ «الأمة السورية» ، ومواهبها ، وفلسفات أساطيرها ، وتعاليمها التي تتصل بقضايا الحياة الإنسانية الكبرى[3] .

٣ ـ نقد تطبيقي محدث للبنى الرمزية والأسطورية :

قبل الدخول في تفصيلات أوجه من النقد التطبيقي المتقدم والحديث للبنى الرمزية والأسطورية ، نشير إلى أمرين مهمين :

١ ـ الدعوة الصريحة إلى استخدام تلك البنى من خلال الإقرار أن الشعر الحديث «هو الذي يستخدم مختلف أدوات التعبير المعاصر مثل الرمز والأسطورة ، الحلم ، الفكر . . .»[4] .

٢ ـ تحديد جانب بارز من المنهج النقدي الذي تفترضه معالجة قضية الرمز والأسطورة ، كما يلي :

أ ـ تحليل أسباب استعمال الأسطورة ، وذكر تفاصيل هذا الاستعمال ، ومدى تعبيرها وإيحائها ، غموضها ووضوحها ، وخطر اللجوء إليها .

---

(١) ـ أنطوان سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٥١ ـ ٥٢ ، ٦٠ ـ ٦١ .
(٢) و (٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٦١ ـ ٦٥ .
(٤) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٢٤٢ ـ ٢٤٣ .

ب ـ النظر إلى الأصول الفنية للاقتباس الأسطوري وإلى صلات الأسطورة وأبعادها الحضارية .

ج ـ معرفة ما إذا كان بإمكان القارىء أن يحسّ بطيف الفكرة من خلال الرموز ، أم أنه يواجه الرموز الأسطورية كنص فلسفي[١] .

أما أبرز ملامح المعالجات النقدية ونتائجها فإنها تتمثل بما يلي :

أ ـ رصد تحول التاريخ إلى لمحات في خاطر الشاعر ، وإلى مواقف وجدانية ، ومثال أسطوري ، ورموز فكرية كما يظهر خليل مطران[٢] .

ب ـ البحث في نوعية الأساطير وصلاتها بفلسفات العصر ، وبالواقع المأساوي الذي يعيشه الشاعر كما يظهر في شعر السيّاب[٣] .

ج ـ إبراز تفتح الأسطورة «في ضرب من الرؤيا العقلية ، وجسد الوحدة العضوية ، في نمو من المجاز الإرادي البعيد المتكامل» ، من خلال الاستفادة من المخزون الفلسفي والنظر الجمالي «كما يتمثل في شعر خليل حاوي»[٤] .

د ـ إظهار مدى الاندماج مع الأسطورة ، كي لا نسمع في قراءتنا لها ، صوتاً منشداً ، ممتزجاً في حنين أبطال هذه الأسطورة كما عند سعيد عقل في قدموس[٥] .

هـ ـ تحديد الدلالات البدائية والحضارية للأسطورة كما يظهر في شعر خليل حاوي[٦] .

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٢١ ـ ٢٣ .
(٢) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٣٤ ـ ٢٣٩ .
(٣) ـ المصدر نفسه : ص : ٢٧٩ ـ ٢٨٢ .
(٤) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٨٢ ـ ٢٨٣ .
ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٨٣ ـ ٨٤ .
(٥) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ، ص : ٢٧١ ـ ٢٧٢ .
ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٦٦ وما بعدها .
(٦) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٩١ .

و ـ نقد البناء الشعري الأسطوري ، وتحديد صلة «أصولية» الشعر العربي الحديث بالمضمونات الأسطورية الجديدة ، ورؤية الرمز ، كأداة مفضلة في التعبير عن عالم الشاعر الداخلي كما في شعر بلند الحيدري[١] .

ز ـ الإشارة إلى مصطلح «الرمز الحضاري» ، وتحديد كيفية تحوّله عن الأسطورة حين تخرج «عن دلالتها الأسطورية التاريخية البدائية إلى دلالة جديدة يتفتح في قلبها مضمون وجداني ، فكري أو فلسفي أو اجتماعي ، يستمد عناصره من مكتسبات الحضارة ، بوجهها الإيجابي ، ويتفتح في قلب هذا المضمون نبع من الضياء الهادي الموجّه إلى مطارح الخصب والتمدد والتطور الخالق في حضارتنا الراهنة . .»[٢] .

ح ـ تحديد الأجواء الأسطورية ، وجذورها الضاربة في حضارة بلاد الشاعر والبلدان المجاورة كما عند الشاعرة العراقية نازك الملائكة[٣] .

ط ـ تحليل الرموز الدينية وتحديد أدوارها الفنية ، ومن ثم إظهار صلة الرمز بالأسطورة ، وارتباط الرموز بأساس فني ، يستعيض به الشاعر عن الصور الحسية ، كما عند يوسف الخال[٤] .

ي ـ بحث ارتباط الرموز الأسطورية والتاريخية بالتجربة الإنسانية التي يحياها الشاعر (شعر يوسف الخال)[٥] .

ك ـ مقابلة بين الأسطورة المستعملة والأساطير الأخرى ، قديمة وحديثة ، وربما امتدت المقابلة إلى الخرافات . (الفينيق عند أدونيس وبعل وتموز وخرافة العنقاء)[٦] .

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٦٧ ـ ٧٣ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٠٤ ـ ١٠٥ .
(٣) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٤٤ ـ ٤٥ ، ٥٠ ـ ٥٢ .
(٤) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ٦٦ .
(٥) ـ المصدر نفسه ، ص : ٦٦ .
(٦) ـ المصدر نفسه ، ص : ٦٧ .

ل ـ عرض مظاهر الأسطورة من حيث جدّة استعمالها والأسباب الدافعة لاختيارها ، ومظهر تلبس الشاعر لشخصيتها الرئيسة . وأوجه ارتكاز الشاعر على التراث عبر أسطورته ذات البعد الحضاري كما في شعر أدونيس[1] .

م ـ إبراز صلة الأسطورة بالفلكلور والإقرار بأنه «على الرغم من أهمية الفلكلور كمظهر حضاري يفترض الاقتباس منه ، فإنه لا يحلّ محل الأسطورة التي تعدّ أكثر شمولاً وكثافة وأغنى ، وأكثر تناولاً للمعاني الكبرى الخالدة . . »[2] .

ولئن توزعت هذه الآراء على مقالات لعدة نقاد ، في سياق النقد التطبيقي لنتاج عدد كبير من الشعراء المحدثين والمعاصرين، فإنها تظهر نزعة تجديدية عميقة في الرؤية إلى الأسطورة والرمز من حيث ماهيتهما ، وعلاقتهما وأبعادهما ، ومستوياتهما ومصادرهما . . .

إلا أن هذه الآراء وما سبقها من آراء نظرية حول البنى الرمزية والأسطورية ، تبقى أدنىً مما هو مطلوب في سبيل تحديد نظرة نقدية مترابطة متكاملة ، قادرة على بلورة أسس استخدام البنى الرمزية والأسطورية في النص الأدبي شعراً ونثراً .

* * *

---

(١) ـ خالدة سعد : البحث عن الجذور ، ص : ٨١ ـ ٨٤ ، ٩٩ ـ ١٠٤ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨٤ ـ ٩٤ .

الفصل السابع
النقد الأدبي ، منهجاً ومهمات

- مدخـل .
- اتجاهات الرؤية النقدية إلى منهج النقد ومهماته .
  أ - النقد غير الايديولوجي .
  ب - النقد المنهجي الايديولوجي .
  ج - النقد الذي لا يلتزم نظرية فلسفية محددة .

الفصل السابع
النقد الأدبي منهجاً ومهمات

مدخل :

في هذا الفصل محاولة للوقوف على رؤية النقد الأدبي في لبنان إلى المنهج النقدي ، من حيث تحديده ، ورسم أدواره ومهماته ، دون التوقف عند نوعية المناهج التطبيقية ومواصفاتها ، التي نسج النقاد اللبنانيون على منوالها طوال المدّة الزمنية المحددة لهذا البحث ، لأن هذه الخطوة الأخيرة أكبر من أن يسعها فصل واحد ، ولأن العديد من الدارسين كفانا مؤونة الجزء اليسير من ذلك العبء ، عبر دراسات مستقلة تشمل النقاد منفردين أو ضمن تيارات تجمعهم .

اتجاهات الرؤية النقدية إلى منهج النقد ومهماته :

إن إطلالة عامة على النقد الأدبي إبّان المدة المحددة لهذا البحث ، تظهر أن رؤية هذا النقد النظرية إلى المنهج من حيث تحديده ورسم أدواره ، ومهماته تتوزع في ثلاثة اتجاهات رئيسة هي :

أ ـ النقد غير الايديولوجي .

ب ـ النقد المنهجي الايديولوجي .

ج ـ النقد الذي لا يلتزم نظرية فلسفية محددة .

ولئن بدت هذه الاتجاهات تيارات بارزة فإن في داخلها تنوعاً في الروافد

والمجاري ، يستلفت النظر ، ويجعلها بعيدة من التجانس التام ، سواء في تعريف المنهج النقدي ، أو في تحديد مهماته وأدواره ، أو وصف ما يلزم الناقد من عدّة في عمله أو ارتياد المناهل الفلسفية ، واختيار أسسها ومبادئها .

كما أن هذه الاتجاهات ، لم تخل من تداخل وتشابك في الآراء النقدية ، خصوصاً ما يعود منها إلى الكلام على مهمات النقد وأدواره وصلته بالخلفية الفكرية ، والآن بعد عرض هذه الملاحظات نبدأ برصد مظاهر تلك الاتجاهات .

أ ـ النقد غير الايديولوجي :

لم يلتزم هذا الاتجاه ، نظرية فلسفية محددة ، وإن لم يكن بعيداً من التيارات والمذاهب الأدبية الأوروبية خصوصاً الرومنطيقية والرمزية .

ولقد رفض نقاد هذا الاتجاه تقييد الشعر «لغة المجاز والكناية لغة الروح ، لغة الحس الوجداني» ، بالنظريات والقواعد التي تعيش على هامش الشعر الذي ليس إلا كائناً حياً لا يقاس ولا يوزن[1] .

ومن ثم عدّوا ، تحول النقد ، عن البحث في قيم الأدباء ، وما تنتجه أقلامهم إلى البحث في المدارس والنظريات الأدبية ، داء ينخر النتاج الأدبي ، ويحوّله إلى خطوات استعراضية غايتها إظهار سعة المعرفة في الأدب من خلال تبنّي تلك المذاهب والمدارس الأوروبية المتنوعة[2] .

ويمضي هذا الاتجاه في رفضه الساخر لكل المناهج النقدية قائلاً : «نقد علمي ، نقد فني ، نقد يقطيني ، كل هذه لا أفهمها ، أفهم طريقتي فقط»[3] .

وفي النظر إلى هذا الموقف الرافض ، نرى أنه يتسم بالتأثرية والانفعال ،

---

(١) ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ، ص : ٩ ـ ١١ .

(٢) ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ١٢٨ ـ ١٢٩ ، ١٦٣ .

(٣) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ١٧٢ . =

خصوصاً أنه لم يستنكف عن الاتكاء على المناهج النقدية السائدة ، والأخذ بالعديد من مبادئها ، يتأكد ذلك في ضوء ميل الياس أبي شبكة ـ مثلاً ـ إلى الرومنطيقية والواقعية ، لأنهما مدرستان سيطرتا على الأدب الفرنسي ، وأعقبتا نتاجاً رائعاً بعد أن حطم أدباؤهما القيود ونكسوا راية النظرية الكلاسيكية[١] .

ولئن هزأ أبو شبكة من النقاد الذين يقيسون الأدب العربي بمقاييس غربية ، ويدعون للتمثل بنهضة الغرب «في الأدب الحيّ» الذي أقاموا حوله النظريات الحديثة[٢] ، فإنه على الرغم من كل ذلك يعدّ شاعراً رومنطيقياً ، استلهم النظرية الشعرية لهذه المدرسة الأدبية ، واسترشد بمفهوماتها النقدية في عطائها الأدبي ، شعراً ونثراً . ولم يكن رفضه للنظريات والمدارس ، إلاّ انعكاساً ، لردة الفعل التي مارستها الرومنطيقية ، إزاء مبادىء الكلاسيكية وأسسها . لأن ليس بإمكان أبي شبكة أو غيره الإنكار أن الرومنطيقية قد تحولت إلى كلاسيكية بمفهوم جديد ، لها أسس ونظريات تتسم بالثبات النسبي وتوجّه روادها وأتباعها وليس أبو شبكة إلا واحداً من هؤلاء .

كما أن إعلان مارون عبود ، بأن له مقاييس نقدية خاصة به ، يتبعها ويتمسك بها بدل مقاييس النقدين العلمي والفني فإن هذا الموقف ، ليس إلا محاولة للتهرب من إعباء هذين المنهجين النقديين ، وللإفساح في المجال أمام الآراء النقدية السريعة ، المتناثرة ، ذات الطابع التأثري ، وذلك بغطاء الأصالة الفردية والحرية الذاتية .

ومن خلال النظر إلى المخزون النقدي الذي تركه مارون عبود ، لا نقع على أبحاث نظرية مكتملة حول مفهوم النقد ، وتحديد مهماته وأدواره وصفاته ، وإنما نجد آراء متفرقة ، متباعدة ، متنوعة المشارب ، يعود قسم مهم منها إلى مناهج النقد العالمية من علمية وفنية وجمالية ونفسية وواقعية. . .

= ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ١٥٣ .

(١) ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، ص : ١٥٠ ـ ١٥٧ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٢٧ ـ ١٣٠ .

ولما كان الناقد مارون عبود ، يشكل نموذجاً للنقاد اللبنانيين غير المنهجيين الذين يسيحون في معارض النقد العالمي ، ليأخذوا ما يميلون إليه ، وما يتلاءم مع المناسبة التي يتكلمون عليها ، فإننا سنحاول تنسيق آرائه حول القضايا الرئيسة لهذا الفصل .

١ ـ مفهوم النقد :

النقد عند عبود «إبداع أولاً ومعرفة ثانية»(١) ، وهو فن(٢) ، وناقده فنان(٣) ، مما يفضي إلى القول : إن القراءة وحدها ، لا تخلق ناقداً ، ولا تكوّنه ، وإن كانت تنمّي ملكة النقد في حال وجودها(٤) . لذلك يحسب عبود نقد التعليم ، خالياً من الإبداع .

وتستمر مبالغات عبود في التقليل من شأن المدارسة ، وتحصيل المعارف في العملية النقدية ، حتى يعلن أن «من لا يخلق ناقداً ، لا يكن مهما حاول»(٥) . وكأن فن النقد هبة سماوية ، أو شأن وراثي فحسب .

ومن ثم يوافق عبود الناقد الأوروبي «سنت بوف» على أن النقد عمل رؤيوي ، وأن الناقد رجل «تسبق ساعته ساعة الناس خمس دقائق»(٦) .

٢ ـ صفات الناقد والنقد :

يُقسم عبود بحياته ألاّ يكتب في النقد إلاّ ما يعتقده حقاً ، وإن أخطأ فهو غير مسؤول(٧) . ويحذّر من سيئة تحكيم الهوى والغرض والصداقة في

---

(١) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٩٤ .

(٢) ـ مارون عبود : جدد وقدماء ، ص : ٢٩٠ ـ ٢٩١ .

(٣) ـ مارون عبود : على الطائر ، ص : ٢٧ .

(٤) ـ مارون عبود : في المختبر ، ص : ٥٤ .

(٥) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٩٤ .

(٦) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٩١ .

(٧) ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٤٢ ـ ٤٣ .

النقد[1] . والركون إلى «سابق تصور وتصميم»[2] أو الوقوف عند تقديم قرابين المدح ونذور الثناء[3] ، أو التزمت والتضييق[4] . ومن ثم يدعو إلى نقد لا هوادة فيه[5] ، بعيد من الحسد[6] ، قريب من المنطق الذي إذا غيّبناه صرنا نقاداً بلا عقل[7] .

يتضح أن صفات النقد عند مارون عبود تتلخص في صفتين رئيسيتين هما الصدق والإخلاص ، وذلك ما يتفق مع دعوة أغلبية النقاد[8] .

٣ ـ مهمات النقد :

النقد ليس شرحاً وتحليلاً[9] ، إنما مهمته الأولى «هي أن يحمي الشعر بل الأدب كلّه من الدجّالين الأدعياء» ، وأن يفتح «الباب لمن يرتجي الإجادة على يده»[10] . مما يقصر دور النقد على الكشف عن محاسن الأدب ومساوئه وإرشاد الناس إلى مواهب الأدباء[11]، وبالتالي يغدو الناقد موجِّهاً ، عارفاً مرشداً ، أميناً ، يجذب الناس «إلى متحف مليء بعرائس الفنون ، يدل عليها واحدة

---

(١) ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٢٦٢ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢١٠ ـ ٢١٢ .
(٣) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ١٣ .
(٤) ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ، ص : ٢٧ .
(٥) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ٦٠ .
(٦) ـ المصدر نفسه ، ص : ١١٥ .
(٧) ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ٧٠ .
(٨) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ص : ٥٤ ، ٧٢ .
(٩) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٥٤ .
(١٠) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٩٢ .
(١١) ـ مارون عبود : الرؤوس ، ص : ٢٠٦ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ، ص : ٢٩٢ .
ـ مارون عبود : جدد وقدماء ، ص : ٦١ .

واحدة ، يشرح لهم معاني جمالها ، وما كان النقد قط منذ كان إلا معواناً على رقي الفنون . وفنان لا يسمع إلا التقريظ لا يبدع ، والماء إن لم تصفعه الرياح ركد وأسن»[1] .

في ضوء ما تقدم تبرز عدة ظواهر تقليدية في رؤية عبود النقدية تتمثل بالجنوح إلى التعميم ، وتجاهل مختلف المناهج النقدية التي دعت إلى المقارنة والموازنة والتحليل والتفسير ، ودراسة البنى الفنية ، وملاحقة العوامل النفسية والبيئية والاجتماعية التي يشتمل عليها النص الأدبي . . . ليحصر عبود مهمة النقد في عمل تقويمي بعيد من الدقة والتحديد ، قوامه الكشف عن مساوىء الأدب ومحاسنه ، وهذه المهمة نضجت حتى احترقت على أيدي النقاد العرب القدماء .

ولئن أعدّ عبود الفأس للأشجار الشائخة التي جف نسغها ، وأولى الفروع الحدب والرفق واللين ، آملاً بتفتق براعم التجدد والإبداع فيها ، فإن جبران خليل جبران سبق له أن حسب «المديح» أفيد أنواع النقد الأدبي ، وهو «التكنيك البنّاء» الذي اتبعه مع أصدقائه داخل الرابطة القلمية وخارجها ، ويتمثل هذا التكنيك بإبراز فضل ما في القصيدة ـ وقد يكون بيتاً من الشعر ـ ثم امتدح هذا الأفضل أمام صاحبه الذي سيعتز بدوره ، ببيته الشعري المفضل . ويشترط جبران الأمانة لإنجاح هذه الطريقة المدحية . بحيث لا يمتدح إلا ما هو موجود فعلاً ، بعيداً من الاختلاق والادّعاء بوجود شيء غير موجود[2] .

وفي مناقشة لجبران مع ماري هاسكل حول هذا العمل المدحي ، يعلن أنه لم يعد يفرح ، بامتداح الناس لنتاجه وأن هذا المديح يحزنه حزناً غريباً لأنه يذكّره بأشياء لم يقم بعملها بعد[3] .

---

(١) ـ مارون عبود : على المحك ، ص : ١٧ ـ ١٩ .
ـ مارون عبود : نقدات عابر ، ص : ٥٤ ـ ٥٥ .
(٢) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٣٣ ـ ٢٣٤ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٣٤ .

لا ينفي الإحساس الجبراني الجديد أهمية منهجه المدحي ، بل يجعله من جديد كفيلاً بتأدية دور الحافز القوي للعطاء الفني، خصوصاً أن جبران، يؤكد في رسالة موجهة إلى ميخائيل نعيمه ، أن إدراك مستوى رفيع من الفن النقدي ، سيؤدي إلى كشف الحجب «عن حقيقة الشعر والشعراء» وفي رأيه لن يتوفر هذا المستوى إلاّ لناقد شاعر أو كاتب[1] .

وتجدر الإشارة إلى أن جبران كان يبدي مقتاً ملحوظاً إزاء التحليل النفسي كمنهج نقدي ، لما ينطوي عليه من مبالغة في تقدير دور العالم الجنسي في الآداب والفنون وغيرهما من نشاطات الإنسان[2] .

وتستوقفنا عند هذا الاتجاه ثلاث محاولات نقدية ، اثنتان أعلنتا الاقتداء بمناهج نقدية عالمية ، والثالثة عمدت إلى إرساء أسس للعملية النقدية .

سارت المحاولة الأولى على هدي المنهج الرمزي في النقد .

ولئن شارك في هذه المحاولة عدة نقاد[3] ، فإن للشاعر ـ الناقد سعيد عقل دوراً مميّزاً في تبنّي هذا المنهج وتمثّل مبادئه والدفاع عنها ، وكان لاتجاهه الرمزي في الشعر ، الأثر البليغ في رؤيته النقدية ، التي أعلن بصددها ، استلهام آراء العديد من الشعراء والعلماء الأوروبيين ، والاستناد إليها في دعم خواطره النقدية وتسويغها[4] .

---

(١) ـ جبران خليل جبران : رسائل جبران ، ص : ٧١ ـ ٧٢ ، المكتبة الأدبية ، بيروت ـ لبنان لا ط . لا ت .

(٢) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ، ص : ٢٠ ـ ٢٢ .

(٣) ـ أبرزهم سعيد عقل ، أنطون غطاس كرم ، صلاح لبكي .
ـ للمزيد راجع : سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ١٣ ـ ٣٩ .
ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٥٧ خصوصاً .
ـ صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص : ٤٢ ـ ٥٧ .

(٤) ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ، ص : ١٣ .

ولئن فات عقل تحديد منهج نقدي متكامل فإنه أعطى جملة مقاييس نقدية ليست بعيدة من المنهج الرمزي الأوروبي ، ودعا إلى اعتمادها في العملية النقدية .

أبرز هذه المقاييس :

أ ـ الإقرار أن استبدال لفظة في البيت الشعري يفضي إلى القضاء على هذا البيت .

ب ـ البيت الشعري وحدة لا تتجزأ ، وكلّ تام .

ج ـ لا يقوم الشعر في البيت على الفكرة والصورة والعاطفة مما يجعل دراسته في ضوء هذه العناصر «طريقة إن لم تكن مغلوطة فأقلّها ناقصة» .

د ـ النظر إلى الفكرة والصورة والعاطفة على أنها عناصر نقدية فقدت من أهميتها ، الشيء الكثير ، لدى دخولها العمل الشعري ، وغدت ليست بذات قيمة ، إذا قيست بالمادة «الغنائية» ، التي تنبعث من تناسب الحروف وعلاقات الألفاظ[(١)] .

أما المحاولة الثانية فقد جسدتها روز غريب في كتابها «النقد الجمالي وأثره في النقد العربي» ، حيث رصدت مبادىء النقد الجمالي وأسسه ، مستلهمة النقد الأوروبي . وقد استهلّت مؤلفها بتحديد النقد الجمالي[(٢)] ، وأعلنت أن له أصولاً وقواعد تجمعت عبر العصور[(٣)] . وبعد أن رصدت أثر هذا النقد ومبادئه في الحركة النقدية العربية أشارت غريب إلى العيوب التالية في هذه الحركة :

أ ـ حصر النقد في البيت الواحد والمعنى الواحد .

---

(١) ـ سعيد عقل : *المكشوف* مجلد ، ١٩٣٧ ، العدد ١٢١ ، ص : ٢ ، عن أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ، ص : ١٤٨ـ ١٥٤ .

(٢) ـ روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ٥ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ٢٠ ـ ١٠٥ .

ب ـ التفصيل في موضوعات محدودة وإهمال أخرى أكثر أهمية .
ج ـ تقييد الشعر بالقالب والأسلوب .
د ـ جعل النقد تابعاً للشعر .
هـ ـ ضعف التفريق بين الشعر والنثر[1] .

يوضح مسرد هذه العيوب ، رؤية غريب لما يجب أن يكون عليه المنهج النقدي ، بعد تخطيه تلك المزالق الخطرة أو العيوب التي وقع فيها النقد العربي القديم .

تبقى المحاولة الثالثة التي قام بها ميخائيل نعيمه الذي عدّ النقد «عمل الحياة الدائم»[2] ، وأنه عملية «خلق وإبداع وليس مجرد استحسان واستهجان»[3] .

وإن أحجم نعيمه عن التصريح باعتماد منهج نقدي عالمي معروف ، فإنه أسهب في الحديث عن مقاييس ، وموازين نقدية ، أرادها أن تتجاوز المكان والزمان ، لتغدو مقاييس أدبية مشتركة بين بني البشر .

أما تحديد هذه المقاييس ، فلن يكون إلا في ضوء تحديد الحاجات الروحية الثابتة ، التي يشترك فيها جميع الأفراد والأمم في كل العصور والأمكنة ، لذلك عمد إلى تحديد تلك الحاجات تبعاً لما يلي :

ـ **أولاً** : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية .

ـ **ثانياً** : حاجتنا إلى نور نهتدي به ، في الحياة ، وليس من نور ، غير نور الحقيقة ، حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم حولنا. . .

ـ **ثالثاً** : حاجتنا إلى الجميل في كلّ شيء .

---

(١) ـ روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص : ١٤٨ ـ ١٥٠ .
(٢) ـ ميخائيل نعيمه : دروب ، ص : ١٧٠ .
(٣) ـ عن كعدي فرهود كعدي : ميخائيل نعيمه ، بين قارئيه وعارفيه ، ص : ٢٧ .

ـ رابعاً : حاجتنا إلى الموسيقى»[1] .

إن هذه الحاجات هي التي ترشدنا إلى المقاييس الأدبية المشتركة ، وتشكل أساس كل عملية نقدية ، لكن الحاجة الأكثر أهمية تبقى كامنة في وجود من يحسن استعمال هذه المقاييس النابعة من تلك الحاجات ، وتمييز «غث الأدب من سمينه»[2] .

ومن ثم يؤكد ضرورة امتلاك الناقد «قوة التمييز الفطري» ، لأن من ينقد حسب القواعد التي وضعها غيره ، كمن يقتات عن موائد الغير ، فيضرّ نفسه وسواه والأدب[3] ، خصوصاً أن الناقد فنان مبدع ، موجّه ، مرشد ، مولّد ، ومكمّل[4] ، وعلاقته بالأديب علاقة السابق باللاحق ، حيث يعبّر الأول عن قلقه إزاء ما في الوجود ، ثم يأتي الثاني ليعبّر عن القلق الذي أثير ، مما يحيل العمل الأخير نقداً للنقد[5] .

وتغدو مهمة الناقد أو «المغربل» ، غربلة «مجهوداتنا الأدبية المشتركة ، لا غربلة أصحابها ، والكشف عمّا يضعه الأديب في نصه من عواطف وأفكار ، والتمييز بين الصالح والطالح ، والجميل والقبيح ، والصحيح والسقيم ، على قدر ما يكون التوفيق[6] ، ولذلك يغدو الشاعر بحاجة دائمة إلى غربال ، وأفضل له أن يكون هو الغربال والمغربل[7] .

---

(١) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص . ٦٥ ـ ٧١ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٧٤ .
(٣) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٣ ـ ٢٢ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٨ ـ ٢١ ، ٧٩ .
ـ ميخائيل نعيمه : دروب ، ص : ١٧٢ ، ١٨٢ ـ ١٨٩ .
(٥) ـ ميخائيل نعيمه : دروب ، ص : ١٧٤ .
(٦) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٦ ـ ١٧ .
ـ ميخائيل نعيمه : دورب ، ص : ١٧٨ ، ١٨٢ .
(٧) ـ ميخائيل نعيمه : الغربال ، ص : ١٦ .
ـ ميخائيل نعيمه : دروب ، ص : ١٨٩ .

ب ـ النقد المنهجي الايديولوجي :

ينطلق هذا الاتجاه من القواعد ويرجع إليها ، ويتبنى النقد العقائدي ، الذي يرتكز على فلسفة في الحياة ، ذات موقف من الوجود والمصير الإنساني(١) .

ولقد شكلت الفلسفات والنظريات الأدبية الأوروبية معيناً ثراً راح يمتاح منه نقاد هذا الاتجاه ، ويستلهمون مبادئه في مناهجهم ، خصوصاً بعد ازدياد التواصل والاحتكاك مع التيارات الفكرية والحزبية ، ذات الاتجاهات القومية والاشتراكية الماركسية .

وفي ضوء التنوع والتعدد في الخلفيات الفلسفية الوافدة وأوجه التأثرات والتأثيرات التي أصابت الحركة النقدية المنهجية في لبنان ، يتبلور لونان من هذا النقد ، وهما يتفقان في التركيز على ايديولوجية النقد ومنهجيته ، ويختلفان في نوعية النظرية الفلسفية التي يصدر عنها كلّ منهما .

أما معتمد اللون الأول فهو الإيمان بضرورة ارتكاز المنهج النقدي على نظرة فلسفية جديدة ، ذات أسس نظرية ومنطلقات عقائدية وتاريخية ، لأن الأدب والفن لا يمكن أن يتغيّرا إلا بنشوء تلك النظرة الفلسفية ، التي تتناول قضايا الحياة والكون والفن(٢) . ولقد مثلت تلك الفلسفة ، مرتكز «الحركة القومية الاجتماعية ، التي كان أنطون سعادة قائدها والمشترع الأول في وضع أسسها ومبادئها .

ولئن أكد سعادة أهمية صدور النقد عن الايديولوجية القومية ذات المضمون «السوري القومي الاجتماعي» فإنه ساق جملة آراء متفرقة تتصل بالرؤية إلى المنهج النقدي ، من أبرزها :

---

(١) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٧٧ ، ١٦٦ ـ ١٦٩ .

(٢) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ٤٩ .

أ ـ التحذير من مغبة اللجوء إلى «التعميمات» و «المعميات» النقدية التي تأتي مليئة بالغموض والتشويش مما لا يعين على فهم ولا يقرّب حقيقة .

ب ـ تسفيه الآراء الفجّة ، المبتسرة التي لا تمتص نسغها إلا من تربة غريبة عن الأمة ، فتأتي خالية من النظرة الفلسفية والتاريخية ، ومليئة بالنزعات الفردية والرغائب العملية .

ج ـ الدعوة لتقصّي الوجهة النفسية وأسبابها لدى مبدعي النتاج الأدبي[1] .

إن مواقف سعادة ، وآراءه السابقة تظهر ـ ولو جزئياً ـ نوعية النقد الايديولوجي الذي يدعو إليه ، خصوصاً من حيث ارتكازه على نظرة فلسفية وتاريخية ، ذات بعد قومي ، يقطع الطريق على بروز كل ما هو فردي وذاتي ضيق .

كما تظهر تلك الآراء دعوة سعادة إلى اعتماد التحليل النفسي في النقد .

وفي التصدي إلى اللون الثاني من النقد المنهجي الايديولوجي ، نصل إلى الجزء الأكثر شمولاً واتساعاً من هذا الاتجاه حيث اعتمدت المنطلقات الماركسية ـ اللينينية ونظريتها الفنيّة «الواقعية الاشتراكية» .

ولقد شارك في هذا الاتجاه النقدي عدة نقاد أبرزهم عمر فاخوري ورئيف خوري وحسين مروة ، ونظراً إلى التنوع في مضمونات مشاركة كل من هؤلاء ومستوياتها ضمن أطر المنهج الواقعي ، تبرز أهمية تحديد رؤية كل منهم منفردة .

نبدأ برؤية عمر فاخوري الذي يعدّ أديباً وناقداً واقعياً ، يؤمن بأن الحديث

---

(١) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ، ص : ١١ ـ ١٣ .
ـ انظر : مروان فارس : حول منهج النقد في الصراع الفكري في الأدب السوري من مجلة فكر عدد ٢٧ ـ ٢٨ كانون الأول وكانون الثاني العام ١٩٧٩ ، ص: ١٣٨ ـ ١٦٣ .

عن «الناس والوجود» هو جوهر الأدب الحق ، الصادق ، وبأن الأديب لا يستمد عناصر أدبه إلا من مصدرين لا يجفّ معينهما ، هما «كون لا تنفذ روائعه ، ولا تحدّ صوره ، وحياة لا تزال متطورة ، متحولة فكأنها بعث مستمر في خلق جديد»[1] .

ويصدر النقد ـ في رأي فاخوري ـ عن رؤية واضحة ، قوامها الحقيقة والصراحة ، والتوجيه البنّاء ، سواء أكان نقداً للمجتمع أم للسياسة ، أم للفن والأدب . ولقد أعطى في مرحلتيه النقديتين ـ قبل اطلاعه على جريدة «صوت الشعب»[2] . وبعده حين التزم بمبادئها ، وتبلورت مفهوماته الأدبية الواقعية ـ جملة آراء تحدد رؤيته للمنهج النقدي ، ومن الملفت للنظر أن هذه الآراء باستثناء تلك التي تتحدث عن رسالة الأدب ومنابعه ، تبدو ذات طابع عام وقلما ترتبط بالمنهج الواقعي وحده .

ومن أبرز هذه الآراء :

أ ـ التركيز على أهمية النص الأدبي ـ شعراً كان أم نثراً ـ والابتعاد من التلهي بقصص وأخبار مشكوك بأمرها ، لأن خلود الأدباء يأتي نتيجة لأدبهم وليس لشروح الشارحين وأخبار المؤرخين[3] .

ب ـ تسفيه النقد الذي لا تستوقفه إلا مشكلة نحوية أو لغوية أو صرفية أو بيانية أو غرابة في اللفظ . ومن ثم يدعو إلى دراسة الشعر من أهل الدراية به من غير العلماء اللغويين ، وأصحاب البيان ، لأن الشعر يختلف عن علوم اللغة وموقعه الأساسي في عالم الفنون[4] .

---

(١) ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص : ١٥ ـ ١٩ .
ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ، ص : ٥٦ .
(٢) ـ مجلة الحزب الشيوعي السرية في حينه ، للمزيد راجع : حنا عبود المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ، ص : ١١٧ ـ ١١٩ .
(٣) ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص : ٥٧ ـ ٥٩ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨٩ ـ ٩١ .

ج ـ رفض سيطرة الاتجاه التفسيري ـ الشرحي في النقد «لأن الشعر يتحدى كل تفسير ، كما أن كل تفسير يلاشي الشعر»[1] .

د ـ الاتفاق مع بلاشير في التحذير من هوس الحكم وهوس التاريخ عند أدباء العرب المعاصرين خلال دراستهم ، خصوصاً عن المتنبي ومن ثم يضيف حذره من هوس المقارنة[2] .

هـ ـ الناقد في رأي فاخوري ، لا يحتاج إلى إصدار أقوال جازمة ، باتة ، مبرمة ، لأن الناقد ليس قاضياً ، يصدر أحكامه بالاستناد إلى القوانين ، ويتساءل عمّ يصدر الناقد ؟ وما الدساتير الأدبية والفنية التي تنال إجماعاً لا يأتيه الباطل ؟

وفي الإجابة عن هذين السؤالين ، يقرّ وجود مبادىء يستند إليها الناقد ، لكنها لا تشبه تلك التي يعتمدها القضاة ، بسبب رجوعها إلى الذوق الأدبي الذي لا اتفاق على أحكامه لأن «لا جدال في الذوق»[3] .

و ـ إعلانه عن قصر باعه في حقل التحقيق والدراسة العلميين للأدب ، ومن ثم يدعو للنسج على منوال «ائمة النقد الأدبي من أمثال سنت بوف وتان وبرونتيار»[4] .

ز ـ الإيمان بتغيّر كل شيء ، مما يفضي إلى الاعتقاد بلا ديمومة مطلقة لقانون أو قاعدة أو مبدأ أو حالة سياسية[5] .

أما رئيف خوري فهو ناقد عقائدي ، ذو اتجاه مدرسيّ في جانب

---

(١) ـ عمر فاخوري: الفصول الأربعة ، ص : ٦٣ ـ ٦٤ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ٦١ .
(٣) ـ عمر فاخوري : الفصول الأربعة ، ص : ٤٧ ـ ٤٩ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٥٩ ـ ٦٠ .
(٥) ـ عمر فاخوري : أديب في السوق ، ص : ١٣٧ .

رومنطيقي ، يرى إلى ضرورة صدور النقد الأدبي عن فلسفة في الحياة ذات مواقف محددة من الوجود ، والمصير الإنساني ، تتبلور فيها «سمات القومية العربية التحريرية الجديدية»[1] . ومن ثم يدعو خوري إلى نقد بعيد من الانطباعية والتأثرية والعلاقات الشخصية ، والسير وراء الشعارات ، والتأثر بمقاييس قديمة أو مستوردة[2] . ويشترط لتحديث النقد وتجديده ، وبلورة منهجيته الكشف عن ثلاث نواح خطيرة هي :

ـ «**أولاً** : ماهية المضمون الفكري الذي يشتمل عليه الأدب أو ماهية الفلسفة التي يصدر عنها في الحياة والموقف الذي يتخذه من الوجود والمصير الإنساني .

ـ **ثانياً** : بأيّ أحوال تاريخية ، ونظام اجتماعي ، اتصل هذا المضمون الفكري . وعن ذهنية أية طبقة تعبر هذه الفلسفة في الحياة أو النظرة إلى الوجود .

ـ **ثالثاً** : ما الذي نستطيع نحن في واقعنا ومنشودنا أن نستصفي من هذا الأدب ، ليكون لنا غذاء روح ، وتوجيهاً في الفكر والعمل» . ولئن مثلت هذه النواحي أساس نظرة الواقعية الاشتراكية إلى دور الأدب وصلاته بالطبقة والمجتمع والمراحل التاريخية ، فإن رئيف خوري لا يراها وحدها قادرة على إنهاض النقد الأدبي واكتماله ، لأنها مع أهميتها لا تصور سوى الجانب الذي يكون فيه الأدب قوة فاعلة ومؤثرة ، في التوجيه من حيث مضمونه الفكري ، ويبقى جانب مهم آخر يفترض الدراسة ، وهو جانب «الناحية العبارية» أو «أستاطيق العبارة» ، وما يعود للتاريخ الأدبي ، جمعاً وتحقيقاً . والتحليل النفسي . . . وتعدّ قضايا هذا الجانب عملاً تفسيرياً يظهر الأدب أثراً لا مؤثراً ، وفعلاً لا فاعلاً . ومن ثم لا تكتمل العملية النقدية إلا بتأدية الجانبين حقهما من البحث والمعالجة[3] .

---

(١) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ٧٧ ، ١٦٦ ـ ١٦٩ ، ١٧٦ .

(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٧٧ .

(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٦٨ ـ ١٦٩ .

كما تظهر عنده دعوة لانتهاج مقاييس نقدية وفنية تتلاءم مع المعطيات والحاجات القومية ، لأن المقاييس المجردة مستحيلة الوجود إلا عبر تأثرها «بقوم وزمن وبيئة ، وهي وإن كانت إنسانية فيجب أن تمر عبر بوتقة قومية»[1] .

إن بروز الدعوة للمواقف ذات الأبعاد القومية ، خصوصاً في مجالات الأدب والفن عند رئيف خوري ، يمثل مرحلة متطورة ، في معتقد هذا الناقد الذي اعتنق الماركسية التي تؤمن بالصراع الطبقي لكنه آثر ألا يقف عند التحريف الستاليني بشأن النظر إلى القوميات والتعاطي معها .

في ضوء ما تقدم نستطيع فهم موقف رئيف خوري الذي أراد أن يزيل التناقض بين الموقفين القومي والإنساني خصوصاً ما يعود للقومية العربية التي يراها ذات سمات تحريرية ، تجديدية ، وبالتالي فإنه يجعل خدمة هذه القومية أكثر واجبات الناقد أهمية . ومع حسين مروة ، نجد ناقداً منهجياً ، يهتدي في ضوء المنهج ، قارئاً وناقداً ومفكراً ، وباحثاً ، ويؤكد قناعته بأن هذا المنهج ، لا يزال صحيحاً «للنفاذ إلى أساس الحركة الجوهرية لعملية الإبداع الأدبي والفني والفكري» . وبأنه وحده من بين المناهج النقدية ، يتميز «بالقدرة على اكتشاف كل عناصر الفعل المتبادل بين الوعي الاجتماعي والواقع الاجتماعي»[2] .

ولئن أشار مروة إلى افتقاد الحركة النقدية اللبنانية المعاصرة إلى النقد «الأصولي» أو «المنهجي» فإنه عمد إلى تحديد فهمه لمقومات هذا النقد بما يلي : أن يكون مبنياً «على نظرية نقدية تعتمد أصولاً معينة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي» . واعتماد هذه الأصول يفترض امتلاك الناقد قدراً من المعرفة ، يمكنه من سبر

---

(١) ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ، ص : ١٧٣ ـ ١٧٧ .

(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ٦ .

أغوار الشخصية الإنسانية والإلمام بأكثر قضايا العصر أهمية مما يفضي إلى ضرورة تحديد موقف العمل الأدبي إزاء هذه القضايا المتفرعة . كما يحتاج الناقد المنهجي إلى ثقافة من نوع آخر تيسر له «البصر بالخصائص التعبيرية للغة الأدب ، وبالعلاقات الرمزية ، القائمة بين الكلمة ومعناها أو بين العبارة ومضمونها»[1] . ثم يحاول مرة أن يبدد الأوهام التي تلصق تهمة «الميكانيكية» أو الآلية بالنقد المنهجي ، مؤكداً بعد هذا النقد من الآلية والجمود ، لأن أسسه ومقاييسه وإن كانت ثابتة من حيث «الجوهر» ، فهي «متحركة متطورة ، متجددة ، متنوعة ، من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي بخصوصه ، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة ، المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة فنية ما»[2] .

وبعد أن عرض ما يراه من «فوضى القيم والمقاييس والأهداف النقدية» وفقدان المدارس الأدبية ، وسيادة النقد الذاتي الاعتباطي القائم على نوع العلاقة الشخصية بين الناقد وصاحب العمل الأدبي ، لا على نوع العلاقة الفنيّة بين الناقد والعمل الأدبي نفسه بعد كل ذلك حدد هذا الناقد وظيفة النقد الأدبي بأنها تقوم على تثقيف القارىء عبر إعانته على تفهم الأعمال الأدبية ، وكشف المقلق من مضموناتها ، وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية ، وإرهاف ذوقه وحسّه الجمالي ، وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية ، والمواقف الإنسانية التي يقفها الشاعر أو الكاتب ، خلال العمل الفني إزاء قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه[3] .

وفي منظوره ، لا يقوم بأعباء هذه المهمة إلا «النقد الموضوعي المنهجي» الذي يؤدي وظيفة مزدوجة ، قوامها «تطوير حركة النقد وحركة الأدب ، وحركة الثقافة الوطنية جميعاً . .» يحدوه نحو كل ذلك بحث عن الحقيقة لا يكلّ ،

---

(1) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص : ١١ .

(2) ـ المصدر نفسه ، ص : ١١ ـ ١٤ .

(3) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٤ ـ ١٥ .

ويستغرب مروة كيف يتم إدراك الحقيقة دون منهج ودون أسس نظرية يعتمدها هذا المنهج ، ودون موقف إنساني سليم يدفع الناقد لاستجلاء الحقيقة مدفوعاً بحبّ البحث الموضوعي الصادق ، وحبّ الإنسان أولاً وأخيراً[1] .

يتضح النقد المنهجي في أعلى صوره مع تلك الآراء التي أوردها مروة ، في تحديد مفهوم هذا النقد وإرساء معالمه وأدواره ومهماته . ولئن التزم مروة بالفلسفة الماركسية وبنظريتها الواقعية الاشتراكية فإنه لم يعلن تبنيه «الواقعية الاشتراكية» بشكل صريح إلا متأخراً[2] ، وإن حاول أن يلجأ إلى مصطلحات أبرزها «المنهج الواقعي» و «الواقعية الجديدة». . .

ج ـ النقد الذي لا يلتزم نظرية فلسفية محددة :

قد يتبادر إلى الذهن أن هذا الاتجاه لا مسوّغ لطرحه ، خصوصاً بعد معالجة الاتجاه الأول الذي يتميّز بعدم صدوره عن نظرية فلسفية محددة . لذلك أسارع إلى القول أن الاتجاه غير الأيديولوجي كان يمزج بين فلسفات ونظريات المذاهب الأدبية الأوروبية من رمزية وورومنطيقية. . . دون الدعوة المباشرة ، الصريحة إلى ضرورة الصدور عن هذه الفلسفة أو تلك ، بينما ركز هذا الاتجاه الأخير على أهمية الخلفية الفلسفية للنقد ، ودعا لامتلاك النقاد ثقافة راسخة ذات أسس ناضجة رحبة ، تقف على حقيقة التراث الإنساني ، وتكمل النتاج الأدبي باختمار الفكر الفلسفي[3] .

ولذلك يغدو تجدد النقد وإدراكه ركب الحداثة مقصورين على مدى استفادته «من كل المعارف في فهمه للشعر وعكسه على القراء من مذاهب التحليل النفسي ، إلى دراسة المجتمعات البدائية ، ومن نظريات علم

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ص : ١٤ ـ ١٦ .

(٢) ـ حسين مروة : مقالة بعنوان «الواقعية الاشتراكية ؟ نعم.. هذه هي نهجنا نظرياً وإبداعياً ، وردت في النداء الأسبوعي سنة ١٩٨١ ، عدد ٦٨٦٥ تاريخ ٢٦ تموز ١٩٨١ ، ص : ٣٣ ـ ٣٥ .

(٣) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٥ ، ٤٧ ـ ٤٨ .

الاجتماع ، إلى مذاهب النقد القديمة والحديثة» واللجوء إلى تفهم الأساطير والمعتقدات الدينية القديمة وتحليلها[1] .

ويعد هذا الاتجاه تلك المعارف كفيلة بأن تملّك الناقد عيناً سحرية ، ترى ما لا يراه الآخرون أو بصيرة نفاذة تمكن النقد من امتلاك حركة الشعر العربي الحديث لا السير في مؤخرتها[2] .

ويغدو النقد «وجهة رئيسية في الكتابة»[3] ، ذات طابع مسؤول عن مراقبة حركة النهضة العربية المعاصرة ، وإبراز تياراتها والطاقات التجديدية الكامنة وراءها ، لا الوقوف عند نقد أفراد بعينهم فحسب[4] .

وفي سبيل بلورة مهمات النقد يرى هذا الاتجاه أن أولى هذه المهمات وأشدها صعوبة ، يتمثل في مدّ «الجسور بين الشعر الحديث والقارىء» . ليترجم الناقد غموض الشاعر ، ويفسّر لمحاته الأسطورية ويضيء الصور الغامضة ويحلل المركبة منها ، ويدرس دلالات الكلمات واقترانها ، ويبين اتجاه حركات القصيدة ، ويسمّي أصواتها ، ويوضح علاقة هذه الأصوات بعضها ببعض ويشير إلى أبعاده[5] .

وتطرح لتنفيذ هذه المهمة الشائكة المتفرعة ، عدة طرق نقدية ، أبرزها : «القراءة/ المشاركة» . والقراءة/ المعاناة» مع الحضور العقلي ، ولئن حفلت هاتان الطريقتان بمزالق ومخاطر كثيرة فإنه «لا بدّ لناقد الشعر الحديث من الأخذ بطرف من كل منهما ليؤدي مهمة الترجمة والإيصال ، فيستعيض عن عرض نماذج القراءة بنموذج واحد لبعض القصائد أو لإحدى الصور محاولاً ، دائماً ، التبسط»[6] .

---

(١) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ، ص : ١٥ .
(٢) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٥ ـ ١٦ .
(٣) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٨ .
(٤) ـ المصدر نفسه ، ص : ٨١ .
(٥) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٣ ـ ١٤ .
(٦) ـ المصدر نفسه ، ص : ١٤ ـ ١٥ .

إن رؤية هذا الاتجاه إلى مفهوم النقد وخلفياته المعرفية ، ليست بعيدة من الرؤية النقدية العالمية التي ترى أن النقد الأدبي الحديث هو «استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ، ولضروب المعرفة غير الأدبية ، أيضاً في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب»[1] .

وفي ضوء توضيح المضمونات التي تنطوي عليها عبارات هذا التعريف ، تتضح أواصر القربى بينه وبين آراء الاتجاه النقدي اللبناني لأن «التقنيات غير الأدبية» . ليست سوى عملية التحليل النفسي والتفسيرات المتعلقة بدراسة التطورات ، والتغيرات التي تصيب معاني الصور والأشكال الكلامية ، وبتعقب الإشارات والرموز لتبيان معانيها بإيضاح السمات الدّالة لغوياً ومعنوياً . أما ضروب «المعرفة غير الأدبية» فتتمثل بالنماذج الشعائرية عند البدائيين ، والموروث الديني والعلوم الاجتماعية والطبيعية والحيوية[2] .

ولا غرابة في الإشارة إلى أوجه تأثر النقد الأدبي في لبنان ، خلال اتجاهاته الثلاثة ، بالنقد العالمي ، طالما أن أغلبية نقاد هذه الاتجاهات لا تنفي عن النقد العربي الحديث في البلاد العربية ولبنان منها ، سمات ، بعضها «مأخوذ عن النقد الأصولي العربي ، وطابعها آخذ بالتضاؤل ، وبعض مأخوذ عن المقاييس الغربية ، وطابعها آخذ في ازدياد»[3] .

تلك هي أبرز ملامح رؤية النقد اللبناني إلى النقد الأدبي من حيث مناهجه ومهماته ، خصوصاً تلك التي تضمنتها المؤلفات النقدية العائدة لإعلام ذلك النقد ما بين ١٩٢٠ ـ ١٩٧٠ .

* * *

---

(١) ـ ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ج ١ ، ص: ٩ .

(٢) ـ للمزيد راجع :
ـ ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ج ١ ، ص : ٩ ـ ١٦ .
ـ نصرت عبد الرحمٰن في النقد الحديث ، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية ، ص : ١٩ وما بعدها ، منشورات مكتبة الأقصى ـ عمان ـ المملكة الأردنية الهاشمية ، ط ١ ، ١٣٩٩ هـ ـ ١٩٧٩ م .

(٣) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص : ٤٦ ـ ٤٨ .

الفصل الثامن
الصلة بالتراث وبالعالم بعامة وبالغرب بخاصة

أ - الصلة بالتراث .

ب - الصلة بالعالم بعامة والغرب بخاصة .

ج - التأثر الأدبي بين التراث والروافد الأجنبية .

الفصل الثامن
الصلة بالتراث وبالعالم بعامة وبالغرب بخاصة

أ ـ الصلة بالتراث :

رفض النقاد في لبنان أن تكون الصلة بالتراث ، صلة تقليد وتبعية ، يفقد معها الأديب ـ شاعراً أو ناثراً ـ أصالته الفردية ، وفرصة وجوده في أطر زمانية ومكانية خاصة به ، ومن الواجب أن يحقق ضمنها وجوده الحقيقي . كما يغدو في حالتي التقليد والتبعية ، أسير مفهومات قديمة من شأنها أن تحجب عنه سبل التجديد والإبداع .

ومن ثم دعا عدد من هؤلاء النقاد إلى التحرر «من ربقة الماضي فكرياً بل ولغوياً» ، وعدّوا أسوأ الشعر ما كان صدى اتباعياً لأصوات الشعر الماضي[١] . إلا أنهم ، لم يقروا ، قطع كل صلة بالماضي وبالتراث ، لاقتناعهم بأن التجديد لا يكون بنبذ القديم كله[٢] لأن في هذا العالم القديم أشياء كثيرة أعظم من الآثار الحاضرة[٣] لا تبلى مع الزمن ، وتبقى منارات مشعة لأدباء الأمة في كل

---

(١) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ١٦٤ .
ـ حبيب مسعود : جبران حياً وميتاً ١٣٤ ـ ١٣٥ .
ـ أمين الريحاني : قلب العراق ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .
ـ أمين الريحاني : أنتم الشعراء ٩٠ ، ٩٢ .
(٢) ـ أمين الريحاني : أدب وفن ٥٥ .
(٣) ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ٢٣٦ .
ـ مارون عبود : جدد وقدماء ١٦٠ ـ ١٦١ .

جيل . ويغدو «الشاعر الأصيل قديماً كان أم حديثاً ، ممن تتمثل فيه ، من صور الغابرين أشياء ، ولكنها لا تكون هي بالذات ، وكما أننا نحمل في أجسادنا ملامح أجدادنا ، وإن كنا لسنا إياهم بالذات ، كذلك يجب أن تظل فينا ملامح شعراء جنسنا ، بل ملامح جميع النوابغ في هذا الفن منذ كان حتى هذه الساعة»[1] .

أجاز النقد اللبناني إذاً العودة إلى الماضي لا لتقليده بل للاهتداء بأنواره واستخراج العبر والمغازي ليس إلا . خصوصاً أن التجديد يكون داخلاً في التراث ونابعاً من صميمه ، دون نسيان أن ما مضى قد مضى ، والأمة بأدبائها وجميع أبنائها يجب أن تحيا للحاضر والمستقبل وليس للماضي[2] .

ولئن كانت الصلة بالتراث الأدبي ، هي جوهر القضية المطروحة ، فإن رؤية النقاد ، اتسعت لتشمل التراث بمضموناته الحضارية والثقافية ، ولقد اتسمت تلك الرؤية ، بالبعد من الجمود والاتّباعية ، من حيث دعوتها إلى عملية تقويمية تستصفي ما في التراث من صحة فكرية أو روعة جمالية تغذينا اليوم ، وتعيننا في إنجاح القضايا المصيرية التي تواجهنا[3] .

ولقد تعالت أكثر من صيحة تدعو للعودة إلى الجذور التراثية ، التي تعد

---

(١) ـ مارون عبود : نقدات عابر ص ١٢ .
(٢) ـ للمزيد راجع :
ـ توفيق صايغ : أضواء جديدة على جبران ١٧٧ ـ ١٧٨ ، ٢٣٦ .
ـ حبيب مسعود : جبران حياً وميتاً ١٣٤ ـ ١٣٥ .
ـ أمين الريحاني : أدب وفن ١٠٢ .
ـ أنطون سعادة : الإسلام في رسالتيه المسيحية والمحمدية ص ٢٣٨ ، سلسلة النظام الجديدة رقم /٥/ منشورات عمدة الإذاعة في الحزب السوري القومي الاجتماعي ط ٤ ، ١٩٧٧ .
ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ٢٧ ـ ٢٨ .
(٣) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السعوري ص : ٦٥ .
ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ١١ ، ٣٧ ـ ٤٣ ، ١٣٦ ، ١٧٦ ـ ١٧٧ .

إرثاً مجيداً ، علينا أن نحافظ عليه ، ونكمله في الدور الجديد المعاصر . وذلك باستقاء الموضوعات ذات الوهج بدءاً من الأساطير وانتهاءً بما سطره التاريخ . لأن الإبداع لا يكون إلا بالتواصل بين هذا التراث والحياة الجديدة ، بما فيها من قيم خلّاقة ، ونظرة فلسفية وتاريخية ، قادرة على أن توجد الاستمرار الفلسفي بين أبناء الأمة قديماً وحديثاً[1] .

ومن ثم يغدو الالتفات إلى التراث والتواصل معه ، واجباً تؤديه الحركة الأدبية ، عبر شعرائها وناثريها خصوصاً النقاد الذين يطلب إليهم سدّ الجسور بين الشاعر الحديث وتراثه لأن «الشعر الحديث يواجه مشكلة صحيحة ، هي مشكلة التراث ، من حيث بلورة معالم الحضارة التي من شأنها أن تغذي بنسغها جذور هذا الشعور ، وإيضاح هل هناك تراث بإمكانه أن يشكل خلفية للقصيدة الحديثة ؟ . وتزداد أهمية تلك المهمة وخطورتها مع الغموض الذي يسود مفهوم التراث وشخصيته[2] .

وفي سبيل توضيح كيفية البحث عن الجذور التراثية ترى الناقدة خالدة سعيد أن هذا العمل لا يتوقف عند استحضار الحالات النفسية العميقة ، الكامنة وراء النص الشعري فحسب ، إنما تمتد لتتقصّى اللمحات الأسطورية والإشارات الرمزية ، والصور واللفتات الفكرية التي تعود بمجموعها إلى الجذور التراثية[3] .

تظهر الآراء السابقة ، أنها لم تكن وليدة بحث نظري متكامل مترابط ، حول التراث ، مفهوماً ، ومقومات وأدواراً ، إنما تبدو كناية عن آراء متفرقة ، جرى عرضها في مناسبات نقدية متعددة ، ولربما متباعدة زمنياً .

مع ذلك حفل النقد الأدبي بمقالة مهمة للناقد حسين مروة بعنوان

---

(١) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ٥٠ ، ٦٠ .
ـ رئيف خوري : الفكر العربي الحديث ٢٧٥ ـ ٢٧٦ .
(٢) ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ١٧ ـ ١٨ .
(٣) ـ المصدر نفسه ص ١٥ .

«الموقف الثوري من التراث»[1] وأفرد هذا الناقد فصلاً للسمات «الثورية في التراث الأدبي العربي» وقد تستخلص منه المفهومات المنهجية التي اعتمدها في تناول تلك السمات بما يلي:

أ ـ تخطي الطريقة السلفية في فهم التراث ومعالجته ، وفي فهم العلاقة بينه وبين الواقع الاجتماعي الحاضر ومن ثم كشف قيمه بالاعتماد على الرؤية المعاصرة بنهجها التحليلي الأكثر تقدماً والتحاماً بحركة الواقع العربي المعاصرة .

ب ـ عدم «تجاوز الأوضاع التاريخية لهذا التراث ، كأن نسقط عليه مفهوماتنا المعاصرة بكل خصوصيتها المستمدة من وضع تاريخي مختلف جداً» أو أن نسقط مفهومات الماضي التراثية على الحاضر .

ج ـ النظر إلى التراث كأنه قضية الحاضر نفسه ، لأن الحاضر هو «حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلاً دينامياً تطورياً صاعداً» .

د ـ كشف العلاقات الثورية التي تحكم التراث والواقع التاريخي ، الذي ينتمي إليه . ولئن برزت صعوبات عدة ، في تطبيق مفهوم «الثورية» بجميع خصوصياته الحاضرة على التراث القديم ، فإنه لا مانع ـ في رأي مروة ـ من تقصي كيفية وعي الحرية ومستواها وضرورتها ، لدى أدباء التراث العربي . وذلك في ضوء مفهومنا الحاضر للثورية . ويعد مروة هذا الفهم نقطة الانطلاق في بحثه عن السمات الثورية في التراث الأدبي العربي[2] .

ومن ثم يجمل مروة المفهومات المنهجية التي اعتمدها في مبدأين اثنين :

١ ـ «مبدأ وعي الصلة بين تراثنا الثقافي ، وتاريخ التطور العربي .

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ص ٣٢١ ـ ٣٧٦ .
(٢) ـ المصدر نفسه : ص ٣٢٣ ـ ٣٢٤ ، ٣٢٨ .

٢ ـ مبدأ وعي الصلة بين ماضينا وحاضرنا من جهة وبين تراث الثقافة العربية وحاضرها من جهة أخرى»[١] .

وفي ضوء هذه المفهومات توصل مروة إلى النتائج التالية :

أ ـ تأكيد أن الحاضر هو شكل حركي تطوري للماضي ، مما يفضي إلى أن يصب مسار الأساس الوطني لحركة تطور الثقافة الوطنية العربية ، في قلب مشكلاتنا الأساسية الحاضرة .

ب ـ الإقرار بأن الثقافة العربية ، ذات أصالة عميقة ، تشمل كل تفرعاتها ، وتتجلى هذه الأصالة في وجهين مهمين :

ـ امتلاك هذه الثقافة أصولاً واحدة ، وبنية متكاملة .

ـ عودة تلك الأصول إلى أعماق الواقع الاجتماعي والتاريخي في جميع مراحل حركته وصيرورته[٢] .

ج ـ التأكيد أن «الشعر العربي الأكاديمي» لا يقف حاجزاً ، في وجه الإبداع ، لا من حيث وزنه ونظام تفعيلاته أو موسيقاه الخارجية وقافيته الموحدة ، ولا من حيث مدى قدرته أي استيعاب توزيع «الحركة الحية داخل البيت الواحد ، والمنطلق بعد إلى سائر الأبيات في نظام يتسلل حتى يستنفد النغم غرضه الأساسي. . .»[٣] .

ومن ثم الخلوص إلى أن أزمة الشعر في لبنان لا تكمن في «الكلاسيكية الشعرية العربية وتراثها الضخم» وإنما تعود للشاعر نفسه وقواه الإبداعية إذ

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ص ٣٥٠ وللمزيد راجع :
ـ حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ج ١ ، المقدمة ص ٥ ـ ١٧١ خصوصاً ما يتصل بالمنهج المعرفي الصوري لاستيعاب التراث ، وتحديد صوره في منظور هذا المنهج ص ٢٥ ـ ٣٠ . دار الفارابي بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ .

(٢) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ص ٣٥٠ ـ ٣٥١ ، ٣٥٥ ـ ٣٥٦ .

(٣) المصدر نفسه : ٤٦ .

«بقدر ما يكون الشاعر قوي الإحساس بالحياة والإنسان» وذا موقف «تعاطفي وجداني روحي منفتح ، على جمالات الواقع الحياتي والإنساني ، مدرك لحركة النمو والتطور في كل كائن ، بصير بأن هذه الحركة متصلة أبداً بماضي يتحول إلى مستقبل. . . بقدر ما يكون الشاعر كذلك ، يكون الشعر عنده شعراً حقاً ، وتكون الكلاسيكية ذاتها منطلقاً تبدأ منه الشحنة الحركية الوجدانية والفنية مسارها في التطور وفق المسار الكوني الشامل لكل كائن وحادث»[1] .

يظهر هذا الرأي الأخير أن مروة يعطي الشاعر كامل الحق في التجديد على صعيد الرؤى ، والمواقف إزاء المجتمع والحياة والكون . ولا ينفي سمة التطور عن «الكلاسيكية العربية» المتمثلة «بالشكل» الشعري إنما يربط هذا التطور «بالمسار الكوني الشامل لكل كائن وحادث» ومن ثم يضع أزمة الشعر في لبنان في مسارها الطبيعي ويبرز العوامل الأساسية الكامنة وراء الأزمة ولئن رأى أن جوهر الأزمة لا يمكن في «الكلاسيكية الشعرية العربية وتراثها الضخم» إنما يكمن في قوة الإبداع التي من الواجب أن يمتلكها الشاعر . فإن موقفه هذا لا يعد دفاعاً عن الكلاسيكية الشعرية العربية بقدر ما يعد تصحيحاً لما يتوهمه البعض بشأن أسباب الأزمة الشعرية في لبنان . خصوصاً أن الشاعر المبدع له حق التجديد في الموضوعات والمواقف والرؤى ، كما له الحق عينه على صعيد «الشكل» الشعري ، متى وقف هذا الشكل بمظاهره الكلاسيكية عقبة في وجه تحرك الشاعر وإبداعه .

وبعد أن بلور مروة رؤية ثورية لدراسة التراث العربي وحدد سمات هذا التراث على الصعيد الأدبي نبّه إلى خطر الوقوع في المزالق التالية :

ـ الابتعاد عن كل ما هو تقدمي في الثقافات العالمية ، والاستنكاف عن التفاعل والتلاقح معها بحجة حماية التراث والتعلق به .

ـ الوقوف على حدود الماضي والتنكر للحاضر ، والوقوع في مهاوي

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، ص ٥٠ ـ ٥١ .

العجز والجمود الحركي ومن ثم التكلس والانتهاء[1] .

ب ـ الصلة بالعالم بعامة وبالغرب بخاصة :

أجمع النقاد اللبنانيون ، على أهمية التواصل والتفاعل بين آداب الأمم وثقافاتها . ودعوا إلى عقد الروابط الفكرية والأدبية والروحية بين جميع هذه الأمم .

ولقد استند إجماع هؤلاء النقاد ودعوتهم إلى جملة آراء شملت ظروف العلاقة بين العرب والعالم بعامة ، والغرب بخاصة ، أو بين الشرق والغرب كما ورد عند البعض ـ ومستوياتها ، وأبعادها ، ونتائجها ، وانعكاساتها الإيجابية والسلبية ، على شخصية الأمة المتأثرة وأصالتها القومية وأصالة أدبائها الفردية .

وفي ضوء استكشاف رؤية النقد الأدبي إلى تلك الصلة تستوقفنا أمور عدة منها :

إبراز الإيجابيات التي تكمن في التفاعل والتواصل مع العالم . ويأتي في طليعتها شق نفق بين الشرق والغرب يصل عالم الشعر والروح بعالم العلم ، مما يزيل مظاهر الجهل والتعصب والرياء وينير الدروب «بأنوار العلم الصحيح وأنوار الروح الطبيعي ، إذا ما تواصلت أمم الشرق والغرب تواصلاً حقيقياً صافياً شريفاً باسم العلم والسلم باسم التجارة والصناعة باسم الأدب والشعر والفن»[2] .

---

(١) ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ١٩٧ ، ٣٥٠ ـ ٣٥١ .

(٢) للمزيد راجع : أمين الريحاني : وجوه شرقية وغربية ١١٩ .
ـ أمين الريحاني : أدب وفن ، ٢٢ ، ١٠٢ .
ـ أمين الريحاني : قلب العراق ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .
ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ٦٧ ـ ٦٨ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ٢٥٣ ـ ٢٥٥ . =

ولئن قبل النقاد بمبدأي التأثر والتأثير بين الأمم فإنهم اشترطوا أن تحول الأمة المتأثرة ما تأخذه إلى كيانها الخاص ، وأن تطبعه بطابع ذاتها ، ليتلاءم مع واقعها الحاضر ، ويحفظ لها أصالة أدبها ، لأن اقتصار عملية التأثر ، على مجرد محاكاة تقليدية جامدة ، تحيل المتأثر نسخة شبيهة بالمؤثر أمر يمقته الجميع ، ويقفون ضدّه . لذلك دعا هؤلاء النقاد إلى أن ننهج في تأثرنا بالعالم وبالغرب نهجاً تغدو معه عملية التأثر ، وسيلة لا غاية ، الهدف منها التجدد والتطور وإغناء اتجاهاتنا الثقافية ومعطياتنا الحضارية ، بعيداً من الوقوع في مهاوي الجمود والنسخ والضياع واستلاب الشخصية فردياً وقومياً[(1)] .

وتعالت الأصوات ، التي ترفض تحول الشرقيين ، تارة إلى عجوز فقد أضراسه ، وطوراً إلى طفل بدون أضراس ، مما يقعدهم عن تحويل ما يأخذونه إلى كيانهم ويحيلهم إلى شبه غربيين ، وتتضح أهمية هذه الأصوات المنبهة إلى خطر هذا النهج التقليدي حين نعرف أن «روح الغرب صديق لنا وعدو لنا ، صديق إذا فتحنا له قلوبنا ، وعدو إذا وهبنا له قلوبنا ، صديق إذا أخذنا منه ما

= ـ روز غريب : جبران في آثاره الكتابية ٣١ ـ ٤٢ .
ـ سعيد عقل : مقدمة المجدلية ١٣ .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ٣٥٠ ـ ٣٥١ .
ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ١٥ ـ ٢١ .

(١) للمزيد راجع : جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ٥٥٥ ـ ٥٥٦ .
ـ الياس أبو شبكة : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ص ٦٧ ـ ٦٨ ، ١٠٢ ، ١٠٥ ـ ١٠٦ .
ـ الياس أبو شبكة : مقدمة أفاعي الفردوس ص ٢٢ .
ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ١٧٥ .
ـ مارون عبود : مجددون ومجترون ١٠٥ ـ ١٠٦ ، ١٢٢ .
ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ٢٥٣ ـ ٢٥٥ .
ـ روز غريب : جبران في آثاره الكتابية ٣١ ـ ٤٢ .
ـ حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ٣٥٠ ـ ٣٥١ .
ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور ١٥ ، ٢١ .

يوافقنا، وعدو إذا وضعنا نفوسنا في الحالة التي توافقه»[١] .

إذاً عملية التأثير سفينة تتقاذفها الرياح وقد ندرك بها شاطىء الأمان ، أو قد تهلكنا قبل إدراك هذه الغاية . لذلك على الأمة أن لا تضحي بأصالتها وأن لا تنسى دورها في معرفة زمن ما يتناسب مع مصالحها العليا ثقافياً وحضارياً ، ونوعيةً . وإذا لم يتوفر ذلك فخير لأبناء اللغة العربية أن يبنوا كوخاً صغيراً من ذواتهم «المقتبسة» ، وخير لهم أن يتناولوا أبسط ما يتمثل لهم من حوادث في محيطهم ، ليلبسوها حلة من خيالهم ، من أن يعرّبوا «أجلّ وأجمل ما كتبه الغربيون»[٢] .

ولقد أنف نقادنا أن تصاب الأمة العربية بمركب النقص أمام الغرب ، فتستكبر هذه الأمة كل ما يأتيها منه ، وإن كان صغيراً ، وتستصغر كل ما ينبت في ديارها وإن يكن كبيراً[٣] ، لذلك على الشرق ـ والأمة العربية جزء منه ـ أن يتعامل مع الغرب تعامل الند للند ، لأن هذين العالمين ليسا سوى «توأم» . وما الشرق إلا بصيرة والغرب بصر ، وكلاهما «متلاصقان بيدوان ، كأنهما واحد ، ولكنها غير واحد»[٤] .

وتستوقفنا في هذا المجال رؤية أنطون سعادة ، التي ترى أن اللجوء إلى الموضوعات الغربية ، لا ينشىء أدباً شخصياً للأمة ، وليس مسوّغاً تناول بعض الموضوعات الأجنبية إلا «بعد نشوء الأدب القومي أو الخاص على نظرة إلى الحياة والكون والفن ، واضحة فيكون تناول الموضوعات بهذه النظرة أو بهذا الوعي الذي له خصائصه فيكسبها من خصائصه ما يضيف إليه ألواناً وأشكالاً متميزة»[٥] .

---

(١) ـ جبران خليل جبران : المجموعة العربية الكاملة ٥٥٥ ـ ٥٥٦ .
(٢) ـ المصدر نفسه ٥٥٦ .
ـ حبيب مسعود : جبران حياً وميتاً ٢٤٧ ـ ٢٥٥ .
(٣) ـ ميخائيل نعيمه : دروب ٥٧ .
(٤) ـ ميخائيل نعيمه : البيادر : ص ١٣٦ . مؤسسة نوفل ـ بيروت ـ لبنان ط ٩/ ١٩٨٠ .
(٥) ـ أنطون سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري ص ٥٠ .

إذاً العودة إلى الأدب الأجنبي بمذاهبه واتجاهاته قبل توفر المعطيات التي أكدها سعادة أعلاه من شأنها أن تؤدي إلى «النسخ والمسخ والتقليد»[1]، وفقدان الأصالة والتجدد، وواجب العيش الفاعل ضمن معطيات الذات والبيئة والحياة المعاصرة.

ولئن تكلم سعادة بوحي من الفلسفة القومية الاجتماعية التي ترى إلى «الأمة السورية» فإن كلامه ينطبق على كل الأمم التي تكون في حالة التأثر.

ج ـ التأثر الأدبي بين التراث والروافد الأجنبية :

تعرض عدد من النقاد، إلى نوعية التأثر الأدبي، في ضوء موقف موحد، يدعو للتواصل مع التراث والتفاعل والاحتكاك مع الآداب العالمية. ورأى هؤلاء أن بعض المجددين من أدباء العرب ليس سوى مقلد للآداب الأجنبية ومتأثر بها. وأن المحافظين من العرب ليسوا سوى متعلقين بأهداب الأدب العربي التقليد، وبالتالي يتساوى الطرفان في الموقف المقلد. لكن الفرق بينهما يبقى ماثلاً في مضمون التقليد ومصادره. لأن المحافظين «يأتوننا بنماذج متشابهة من أمثلة معروفة مألوفة» بينما المجددون أو مقلدو الغرب «يأتوننا على الأغلب بنماذج طريفة من أمثلة غير معروفة ولا مألوفة»[2].

ولئن عدّ فاخوري كلا الطرفين مقلداً، فإنه يرجح كفة مقلدي الغرب، لأن هؤلاء يحدثون في الأدب العربي، تبديلاً طارئاً بفعل العناصر الأجنبية الدخيلة. وبغياب هذا التواصل، سيصل الأدب العربي شعراً ونثراً «محافظاً ـ يحيا بمادته، متأكلاً، مجتراً ويعيد ذاته كرجع الصدى، ويتقمص رجاله بعضهم بعضاً»[3].

إلا أن استساغة تقليد الغرب، سعياً وراء إمداد الأدب العربي، بدماء

(١) ـ أنطوان سعادة : الصراع الفكري في الأدب السوري، ص : ١٢.

(٢) و (٣) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ١٧٥ ـ ١٧٦.

جديدة ، لم يرق لمارون عبود الذي مع دعوته لاستلهام الآداب الأجنبية «التدب الحياة في آدابنا ونخلص من معرض المومياءات التي تتقزز منها النفوس»[1] راح يكافح ضد طغيان هذه الآداب الوافدة على آدابنا[2] لكي تبقى لنا الأصالة القومية ، والثقة بالنفس ، بعيداً من الإصابة بالذهول أمام كل أجنبي وتقديس أدباء أوروبا . والبحث عن ذواتنا عند هؤلاء الأدباء .

ومن ثم أكد عبود أن التجديد لن يكون إلا وهماً في حال تقمص ثياب بطلت في بلادها ، خصوصاً أننا نسيء من ناحيتين الأولى التقليد ، والثانية لبس ثياب بالية[3] .

كما يرفض عبود التقليد والخضوع للتراث وللروافد الأجنبية سوية صارخاً «حتام ننبش القبور لنلبس الأكفان عربية وأعجمية ، وإلى متى يهيم شعراؤنا المناكيد في كل واد»[4] .

التقليد أمر مرفوض إذاً ، سواء أعاد إلى التراث أم إلى الآداب الأجنبية لكن ليس هناك ما يمنع أن تتلاقى عند أدباء العرب ومفكريهم «صفوة من التراث القديم» مع صفوة من مبادىء الثورات العالمية وأفكارها ، ونتاج أدباء الأمم ، خصوصاً الثورة الفرنسية ـ كما يرى رئيف خوري لأنه «ما دام التراث القديم قد استهدف عدل الحكومات ، وحرية الناس ورقيهم ، وما دامت الثورة الفرنسية ، وأدباؤها ومفكروها قد استهدفوا أيضاً عدل الحكومات وحرية الناس ورقيهم»[5] .

---

(١) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان ١٠٥ ـ ١٠٦ ، ١٢٢ .
ـ مارون عبود : على المحك ٣٣ .
(٢) ـ مارون عبود : دمقس وأرجوان : ٢٥٣ ـ ٢٥٥ .
(٣) ـ مارون عبود : على المحك ٣٣ .
ـ مارون عبود : في المختبر ٢٨ .
(٤) مارون عبود : على المحك ٣١ ـ ٣٣ .
(٥) ـ رئيف خوري : الفكر العربي الحديث ١٩٣ ـ ١٩٦ .

وتستلفت النظر في هذا المجال ، وقفة أنطون غطاس كرم ، في البحث عن مدى توفر «التعادلية الثقافية» بين الأصالة العربية ـ المتمثلة بالصلاة التراثية ـ وكنوز الأدب الأوروبي ، عند الأدباء العرب من أمثال : البارودي ، مطران ، جبران ونعيمه[1] .

وفي ضور رؤيته إلى أن التراث هو المصب الذي تصب فيه جميع عمليات «الاختراع» ، أو الإبداع الفني ، وأن «الاصطفاء» كمعيار نقدي لا يبنى إلا على هذا «الاختراع الذي هو إضافة إلى تراث الأمة ، ومزيد في إسهامها الحضاري»[2] ، أقر كرم أن هناك قوتين تتجاذبان التراث ، تسعى الأولى منهما إلى الحفاظ على التراث وبعثه واستمراره ، وعن هذه القوة تنبع الأصالة القومية . أما الثانية فتشكل قوة الاندفاع مع «دينامية الحياة» التي تسعى للتلاقح بالميراث الثقافي الحضاري الآتي من الغرب ومن الخروج من سكونية الماضي .

إلا أن كرم يرفض كلتا القوتين ، لصالح قوة ثالثة «تجمع الأصيل العربي إلى الميراث الثقافي والحضاري العالمي» . وذلك لاقتناعه بأن الأديب الذي يتباعد عن الثقافة الإنسانية ، يدور على ذاته ، ويصبح اتباعياً سلفياً للموروث العربي ، مما يفقده القدرة على إغناء هذا التراث بأي شيء . وأما الذي يتباعد عن الثقافة العربية المعرقة ، فإنه يفقد أصالته ويصبح مقتبساً عن الآداب الإنسانية الأجنبية ومقلداً لها ، ويبقى «وحده الذي صهر جميع الغذاءات في نفسه ، فأفنى في تجربته الأدبية كل مستعار ، بعد إضافة حضارية ، ومزيداً على منجزات النهضة» ومن هنا يغدو تجديد التراث نابعاً ليس من قلبه فحسب وإنما يعود ـ أيضاً ـ «إلى التلقيح الثقافي والحياتي العام المسترفد. . . من الموروث الغريب»[3] .

---

(١) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ، ص ٧٤ ، ١٢٤ ، ١٤٢ ، ١٧٤ .

(٢) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب العيد ٢١٤ .

(٣) ـ أنطون غطاس كرم : ملامح الأدب العربي الحديث ص ١٣ ، ١٧ ـ ١٨ ، ٢٥ ـ ٢٦ .

ويؤكد كرم مقولاته النظرية ، في سياق نقده التطبيقي ، ويرى في جبران خليل جبران ، أديباً فذاً عمل بوحي المفهوم الصحيح للتفاعل والتواصل مع التراث بأبعاده القومية والإنسانية ، فحصل هذا الأديب ثقافة متنوعة ، منفصلة وفاعلة ، تستقبل كل الاتجاهات ، وترد كل المشارب ، من شرقية ومتوسطية ونيتشوية ، وأنكلوسكسونية . ومع ذلك بقي جبران أديباً أصيلاً ، مبدعاً ، وكأنه الوجه الآخر لموطنه لبنان الذي يمثل ملتقى الشرق والغرب[1] .

ولئن رأى كرم في جبران ، الممثل الفذ ، لتيار القوة الثالثة ، الذي يدعو لتوفر «التعادلية الثقافية» بين الجذور التراثية والروافد الأجنبية ، وذلك ضمن بقاء الأصالة الفردية الشخصية عند المتأثر . فإنه يعد نفسه خير ملتزم بوحي هذه القوة ويقول : أنا الشرق ، أنا الغرب ، أنا نقطة اللقاء والمنعطف ، شقي قطب تجمّد فيه الماضي . وشقي الآخر مدّ يستقر على خط الهجير ، وبين شاطئيّ يكر الزمان»[2] .

تلك هي رؤية النقد في لبنان إلى الأصالة والصلة بالتراث وبالآداب الإنسانية الوافدة إلى بلادنا عبر مختلف مجاري التواصل والتفاعل والاحتكاك التي وفرتها معطيات الحياة الجديدة ، وكما ظهر سابقاً لم تتنكر تلك الرؤية للتراث ولم تستنكف عن الدعوة للأخذ من الآداب الوافدة ، ما يتلاءم مع واقعنا ويوفر لنا أصالتنا القومية والفردية ويبعدنا من التبعية والتقليد واستلاب الشخصية .

وتجدر الإشارة إلى بروز وجهات نظر متعددة على صعيد تحديد هوية التراث .

---

(١) ANTOINE GATTAS KARAM: La vie et l'oeuvre de GIBRĀN HALIL GIBRĀN P 270-272.

(٢) ـ أنطون غطاس كرم : كتاب عبد الله ص ١٢٩ .
ـ أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ١٤٥ ـ ١٤٧ .

ولئن غلب الاتجاه الذي يعد هوية التراث ، هوية عربية ، فإن هناك اتجاهات عدته إما «سورياً» وإما «لبنانياً» ، وإما «شرقياً» .

ومن البديهي القول إن مصدر الاختلاف في تحديد الهوية التراثية ، يعود إلى تعدد النزعات الوطنية والقومية والاتجاهات الأيديولوجية والسياسية ، التي سادت الساحة العربية .

ولئن أملى الواقع الموضوعي والوطني الاعتراف بوجود تمايزات جزئية في مضمونات التراث وأنماطه ، التي تعود لكل قطر عربي ، فإن جميع المظاهر التراثية للأقطار العربية تتلاقى في قواسم مشتركة ، أساسية ومهمة ، (لغوياً وأدبياً وحضارياً وسياسياً) ، مما يجعلها ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتراث عام موحد شامل . وبالتالي ينتفي التناقض بين وجود مظاهر تراثية قطرية ، متميزة خاصة ، وكينونة التراث العربي الموحد ، ليحل مكانه التكامل بين الفرع والأصل .

* * *

تقويم رؤية النقد في لبنان إلى «الحداثة الشعرية العربية» واستنتاج معالمها

إن «الحداثة الشعرية التي نرصد رؤية النقد اللبناني إليها ، تتصل بالتراث الأدبي العربي ، وترتبط بمضموناته الثقافية ، خصوصاً ما يعود إلى الأداة اللغوية والأساليب التعبيرية ، والأشكال الفنية ، وكل ما يتصل بالفن الشعري .

كما يتأكد أن مناقشة الرؤية النقدية إلى تلك الحداثة وتقويمها ، لن يتيسّرا إلا باعتماد مقاييس «مستمدة من أشكالية القديم والمحدث في التراث العربي ، ومن التطور الحضاري العربي ، ومن العصر العربي الراهن ، ومن الصراع ، المتعدد الوجوه والمستويات، الذي يخوضه العرب اليوم»[١] .

في ضوء ما تقدم توفر لنا رؤية النقد العربي القديم إلى «إشكالية القديم والمحدث» مقاييس كفيلة ببلورة قضايا الحداثة الشعرية ، التي أثارها النقد الأدبي في لبنان ، وبجلاء مستوياتها وأبعادها وإظهار ما إذا كانت تمثل تلك القضايا المثارة ، محاكاةً وتقليداً للقديم أو تنميةً وتطويراً لما جاء في التراث العربي أو تجاوزاً له ، مبنياً على الإبداع والتجديد .

---

(١) ـ أدونيس : بيان الحداثة مقالة نقدية من : مواقف عدد ٣٦ شتاء ١٩٨٠ ص ١٤١ .

لذلك نشير إلى أن النقد العربي القديم رأى إلى مشكلة الحداثة الشعرية ، وأثار حولها القضايا التالية :

أ ـ الصراع بين القديم والحديث ، وتحديد دور البعد الزمني في استجادة الأدب ـ شعراً ونثراً ـ أو استردائه .

ب ـ الخروج على العمودية الشعرية من حيث التخلي عن تقليد الوقوف على الأطلال ، وتعدد الموضوعات ، والانتهاء إلى ما يقرب من الوحدة الموضوعية مع التمسك باستقلالية البيت داخل القصيدة .

ج ـ الخلخلة الجزئية والمحدودة لوحدتي الوزن والقافية .

د ـ الرؤية المحدثة إلى الصياغة الشعرية ، وأوجه الصنعة في هذه الصياغة .

ولئن أثار النقد العربي القديم هذه القضايا فإنها لم تكن الوحيدة التي زخرت بها الحركة الشعرية المحدثة في العصور الأدبية العربية في القديم ، بما يفضي إلى القول أن معالجة هذا النقد لم تكن بمستوى الطاقات الإبداعية التي اختزنتها تلك الحركة الشعرية ، التي كانت متقدمة على العمل النقدي وكان لشعرائها دور مهم في إلقاء الضوء الكاشف ، لمعالم نزعاتهم الشعرية المحدثة وتحديد جوهرها المتمثل بحداثة الرؤى إلى الحياة والمجتمع والكون ، وكيفية التعبير عن تلك الرؤى ، ونوعية الطرق التعبيرية الجديدة بأداء هذه المهمة . ومن أبرز المشاركين في هذا الجهد النقدي أبو نواس وأبو تمام[١] .

أما النقد الأدبي في لبنان فقد أثار حول الحداثة الشعرية ، عدة قضايا منها ، ما يعد تطويراً لما جاء في النقد العربي القديم ، ومنها ما يعد تجاوزاً

---

(١) ـ للمزيد راجع : ـ أبو بكر الصولي أخبار أبي تمام ١٦ ، ٧٢ ـ ٧٦ ، ١٤٢ ، ١٧٥ ـ ١٧٦ .

ـ أدونيس الثابت والمتحول ج : ٢ تأصيل الأصول ص ١٠٣ ـ ١٢٠ ، وج : ٣ صدمة الحداثة ص ٩ ـ ١٠ .

نسبياً أو كلياً للرؤية التراثية ، ولربما التقت في القضايا المثارة خطى التطوير والتجاوز .

بناء لما تقدم نستطيع عرض ذينك النوعين من القضايا كما يلي :

ـ القضايا النقدية المشتركة التي أصابها التطوير :

أ ـ قضية القديم والجديد .
ب ـ محاولات تحديد الشعر والموقف من قضيتي الوزن والقافية .
ج ـ رؤية الموسيقى الشعرية .
د ـ التمييز بين الشعر والنثر .
هـ ـ تعريف القصيدة .
و ـ مصادر الشعر .
ز ـ الشعر والقارىء أو المتلقي .
ح ـ الصدق الفني .
ط ـ الغموض في الشعر .
ي ـ المجاز والتخييل في الشعر .

ولئن التقى النقد اللبناني في طرح هذه القضايا مع النقد العربي القديم فإنه لم يقف عند حدود ما أثير قديماً ، وإنما عمد إلى تطوير مفهومات تلك القضايا وأبعادها ودلالاتها ، مستفيداً من مستجدات التطور الحياتي والحضاري والثقافي الحاصل ، عربياً وعالمياً عبر عدة قرون من الزمن .

ومن ظواهر المستوى التطويري ما يتمثل بأخذ أجنّة تلك القضايا الشعرية الحديثة ، من رحم النقد القديم ، والقيام برعايتها ومدها بالنسوغ المعاصرة والمتراكمة عبر المرحلة التي تفصلنا عن النقد العربي القديم . مما يسر للنقد اللبناني فرصة امتلاك رؤية عميقة ، متقدمة على الرؤية التراثية ، خصوصاً في النظر إلى ظاهرتي القدم والجدة ، وإلى مفهوم الشعر وصلاته بالأبعاد الفكرية الفلسفية وبالحالات النفسية العاطفية . ومن ثم النظر إلى أن جوهر الشعر الحق

لا يتمثل بكونه كلاماً موزوناً مقفى ، على أساس أن الوزن والقافية ليسا من العوامل المحددة للشعر ، ماهية وجوهراً ، وأنها هي أداة يتوسلها الشاعر ، لإخراج شعره ، وبالتالي يمكن تحسين أوضاع هذه الأداة وشروطها ، لتتلاءم مع ظروف الغاية المسخرة لها ـ أي الشعر ـ ومن ثم جرى تطوير تلك الأداة العروضية بتنوع القافية داخل القصيدة والتخلي عنها أحياناً . وما حل بالقافية أصاب أيضاً الوزن الشعري ، حين أقدم عدد من الشعراء على نظم القصيدة الواحدة على أكثر من وزن .

ومضت حركة التطوير التي خاض غمارها الشعراء وباركها النقاد وكشفوا عن حسناتها ، ودعوا إلى مزاولتها ، حتى وصلت تلك الحركة إلى التخلي عن العروض القديمة من حيث هجر البحر العروضي لصالح الالتزام بنظام التفعيلة الخليلي . الذي تجسد في ما سمي بالشعر الحر .

ولئن عدت هذه الخطوة وغيرها من الخطوات السابقة ، تطويراً عميقاً وجريئاً لما حاول أن يقوم به بعض الشعراء في القديم خصوصاً من حيث خلخلة بنية العروض الخليلية وبدايات الخروج الجزئي عليها ، فإنها مهدت السبل أمام الدعوات والممارسات التجاوزية ، التي سنشير إليها من خلال القضايا التالية :

١ ـ مفهوم التجربة الشعرية وأبعادها .

٢ ـ الرؤيا الشعرية .

٣ ـ الموقف والالتزام في الأدب شعراً ونثراً .

٤ ـ الوحدة العضوية في القصيدة .

٥ ـ النثر الشعري وقصيدة النثر .

٦ ـ مفهوم اللغة الشعرية واشتمالها على الصور الشعرية والبنى الرمزية والأسطورية .

تظهر هذه القضايا منحىً تجاوزياً ، تتمثل بالجدّة التي تتسم بها تلك

القضايا ، نوعاً ومضموناً . خصوصاً أن النقد العربي القديم ، لم يثر ما يماثلها أو يتطابق معها .

لذلك يمكن القول أن رؤية النقد اللبناني في هذا الجانب الحداثي ، تشكل إضافة إلى التراث النقدي العربي ، وإغناء له ، على الرغم من مظاهر التقصير والجوانب السلبية التي ظهرت في مستويات بعض المعالجات النقدية ، والنتائج المترتبة عليها ، خصوصاً من حيث الاندفاع غير المقيد أحياناً باتجاه الروافد الغربية والأخذ بكامل آراء هذه الروافد ومفهوماتها دون الالتفات الكافي إلى المخزون التراثي مما أضعف فرص إحداث التوازن الذي يكفل توفير الأصالة الفردية والقومية في مواجهة خطر استلاب الشخصية ، فردياً وقومياً ، ويتيح في الوقت نفسه الاستفادة البنّاءة من معطيات التراث العالمي وعطاءاته الإبداعية المعاصرة .

وأخيراً يبقى أن نشير إلى عدد من القضايا النقدية التي لا تدخل في صميم الحداثة الشعرية ، وإنما لها صلة وثيقة بهذه الحداثة كظاهرة معاصرة على صعيد رفد عمليتي الإبداع والنقد . من هذه القضايا :

أ ـ الصلة بالتراث .

ب ـ الصلة بالعالم بعامة والغرب بخاصة .

ج ـ رؤية النقد في لبنان إلى المنهج النقدي ومهماته .

لا تشكل هذه القضايا ، خطوة تجاوزية كلية ، لما جاء في التراث النقدي ، وإنما تكتسب مظاهر تمايزها من تغيير الظروف والعلاقات بين الأدب الوطني والقومي ـ شعراً ونثراً والميراث التراثي من جهة ، والآداب العالمية من جهة ثانية .

وإن النقد العربي القديم رأى إلى ما يشبه تلك القضايا ، حين ربط بين النزعات القديمة والتراث الأدبي في العصور السابقة : الجاهلي والإسلامي والأموي ، وخلص إلى تمثيلها «بعمود الشعر» . وأعاد في الوقت عينه النزعات المحدثة إلى نتائج التواصل والتفاعل مع الآداب والثقافات الدخيلة خصوصاً

المنطق والفلسفة . ومن الجدير بالذكر أنه من عوامل إذكاء الصراع بين القديم والحديث عمق الصلات بالجذور التراثية وبالروافد التي صبت في مجرى الحياة الثقافية العباسية من فارسية وهندية ويونانية. . .

أما المنهج النقدي فقد حظي بلفتات نقدية مهمة ، أقدم عليها النقاد العرب القدماء ، ويأتي في طليعة هؤلاء :

«ابن قتيبة والآمدي والجرجاني» .

بعد تحديد سمات المنحيين التطويري والتجاوزي للمخزون التراثي ، في رؤية النقد اللبناني إلى الحداثة الشعرية ، سننتقل إلى استقراء المستويات الحداثوية لتلك الرؤية ، معالجات ومضمونات ومن ثم تلمس مدى المشاركة في دفع الحركة الشعرية الحديثة ، ومساعدتها على النمو وترسيخ عناصرها ومفهوماتها .

وفي ضوء ذلك الاستقراء يتأكد لنا أن النقد في لبنان ، قلما ، تناول القضايا الشعرية الحديثة ، التي طرحها ، في أبحاث نظرية مستقلة ، موسعة وعميقة ، وإنما عرض لها من خلال آراء سريعة ، متفرقة ، وردت في مقالات النقد التطبيقي ، أو في مقالات نظرية ، خصت بعدد منها صفحات المجلات الأدبية وغالبية هذه المقالات لم تقتصر على قضية بمفردها إنما قامت على بحث عدة قضايا مجتمعة ، مما أفقدها المعالجة العميقة ، الكاملة التي من شأنها في ما لو حصرت كل مقالة في تناول قضية مفردة ، أن تتيح تتبع جميع الجزئيات ، واستفياء كل الجوانب ، للقضية موضوع المناقشة . غير أن الدقة في البحث تقتضي الإشارة إلى أن النقد اللبناني ، حفل بعدد من المقالات التي عالجت بعض القضايا المنفردة كمحور رئيس ، خصوصاً ما جاء في مقدمات بعض الدواوين وبعض المقالات المنشورة في المؤلفات النقدية ، ولقد أشير إلى كل ذلك خلال المناقشة في الباب الثاني .

ويلاحظ أيضاً ـ غياب النقد الأكاديمي الجامعي المتخصص ، حول حركة

الحداثة الشعرية وقضاياها[1] ، خلال المدة المحددة لهذا البحث ، وكأن هذه الحركة مولود غير شرعي ، لا يسمح له بدخول حرم الجامعات .

في ضوء ما تقدم نخلص إلى القول أن النقد الأدبي في لبنان لم يعقب نظرية مترابطة لحركة «الحداثة الشعرية» لتحدد هذه النظرية قضايا الحداثة وأبعادها وأشكالها ودلالاتها وأنساقها ضمن أبعاد زمنية محددة . وتشكل بالتالي معالم ومنطلقات للشعراء المحدثين ، كفيلة بإنارة سبلهم ومدهم بالنسوغ التي تحفزهم للمضي في اتجاه الخلق والإبداع .

ولئن كان إنجاز تلك النظرية ليس أمراً سهلاً ، لأن حركة الشعر العربي الحديث ، حركة معاصرة ، لا تعدو ولادتها وعمرها العقود التي مضت من هذا القرن ، ولأنها من حيث الأساس حركة غير مستقرة ، دائمة التجدد ، تسعى باستمرار إلى الإبداع والخلق والعمل على تجاوز ما هو قائم من سنن وقواعد وأعراف وبنى وأشكال شعرية ، فإن كل ذلك لا يحول دون القيام بأبحاث نظرية متخصصة مترابطة ، عميقة ترى إلى مجموع قضايا تلك الحداثة الشعرية في سبيل بلورة العناصر الأساسية لتلك الحركة ـ على الأقل ـ ضمن أبعاد زمنية سابقة ومحددة بمعالم سياسية أو تاريخية أو اجتماعية من المحتمل أنها مثلت دوراً بارزاً في تسيير هذه الحركة وإحداث تحولات نوعية فيها .

نذكر من هذه المعالم ـ على سبيل المثال ـ مراحل ما قبل الحرب العالمية الأولى . وما بين الحربين الأولى والثانية ، وما بعد الحرب العالمية الثانية[2] لم

---

(١) هناك بعض الاستثناءات على سبيل المثال كتاب أنطون غطاس كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث .

(٢) هناك مؤلفات نقدية لبنانية صدرت بعد العام ١٩٧٠ ، الذي حُدد نهاية المدة المحددة لهذا البحث . نذكر منها ـ على سبيل المثال ـ ما له صلة متينة أو قريبة نسبياً من هذه الظاهرة :

أ ـ وليم الخازن : الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية من مطلع النهضة إلى عام ١٩٣٩ .
=

يتم إذاً القيام بإنجاز الأبحاث النظرية المتصلة بالحداثة الشعرية ، بالمستوى المطلوب الذي تستحقه تلك الظاهرية ، ولا يغير هذا الاستنتاج ما جاء في عدد من المؤلفات النقدية ، بفعل دوافع لا ترى في رأس غاياتها بلورة ظاهرة الحداثة بمفهوماتها وقضاياها من آراء ومواقف تتصل بهذه الظاهرة بشكل عرضي مشتت وغير مباشر . وتزداد التبعة الملقاة على عاتق النقد اللبناني نتيجة عدم إنجاز المهمة المحددة آنفاً ، إذا عرفنا أن الحركة الشعرية الحديثة قد شهدت تطوراً نوعياً وتغييراً جذرياً في خطها الشعري ، تقرهما الحياة الأدبية العربية ، خصوصاً في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية ، وامتدت مجالات الحداثة في تلك الحركة ، لتشمل الموضوعات الشعرية والرؤى والمواقف والتشكيلات الفنية والإيقاعية والموسيقية واللغة الشعرية التي أدنيت من الحياة والمجتمع . وبنيت على الصورة الشعرية والأنساق الرمزية والأسطورية . ومن ثم غدا الشعر تعبيراً عن تجربة حياتية تصدر عن رؤية فلسفية عميقة إلى المجتمع والحياة والكون ، وتربط بين الإنسان والحضارة ربطاً وطنياً ، وقومياً وإنسانياً[1] .

= ب ـ مناف منصور : مدخل إلى الأدب المقارن .

ج ـ يمنى العيد : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بعد الحربين العالميتين . دار الفارابي .

د ـ منيف موسى : الشعر العربي الحديث في لبنان . دار العودة .

(١) راجع حول الحداثة الشعرية العربية إبداعاً ونقداً ما يلي :

ـ صلاح لبكي : لبنان الشاعر ص ١٩٧ وما بعدها .

ـ أدونيس : الثابت والمتحول ج ٣ صدمة الحداثة ص ٤٣ وما بعدها .

ـ أدونيس : مقدمة للشعر العربي ص ٩٩ ـ ١٤٣ .

ـ أدونيس : زمن الشعر ٩ ـ ١٤١ إلى جانب أجزاء أخرى .

ـ يوسف الخال : الحداثة في الشعر ٥ ـ ٩٧ .

ـ الياس خوري : دراسات في نقد الشعر ٢٧ ، وما بعدها ، دار ابن رشد بيروت ط ١ كانون الثاني ١٩٧٩ .

ـ جورج غانم : شعراء وآراء ج ١ ص ٩ وما بعدها ، لا دار نشر لا ط بيروت ١٩٧١ .

ـ منيف موسى : الشعر العربي الحديث في لبنان ص ٦٥ وما بعدها . =

ولقد شارك رواد تلك الحركة ـ أي الشعراء الحديثون ـ مشاركة فعالة في بلورة مفهومات حركتهم وعناصرها الأساسية ، وبدا كأنهم يشقون طريقهم وحيدين دون رفد وعون بارزين ، من النقد التنظيري الأدبي الذي ظلت مشاركته حتى مطلع العقد السابع من هذا القرن ، موزعة بين الحث والتحريض على التجديد الأدبي شعراً ونثراً ، وهجر التقليد دون البلورة الكامنة لمفهومات هذا التجديد ، ومن ثم أثيرت خلال العقد المذكور أعلاه ـ جملة قضايا شعرية حديثة ، وجرى الكشف الجزئي عن أبعادها ودلالاتها ومدى تمثلها في النتاج الشعري الحديث .

لذلك لا يجد الباحث ضالته المنشودة في رصد حركة الحداثة الشعرية العربية ، إبداعاً ونقداً ، إلا من خلال الوقوف على النصوص الشعرية الحديثة ، وعلى الآراء النقدية للشعراء الحديثين التي قد تستقى من المقالات المنشورة على صفحات المجلات الأدبية أو في مؤلفات نقدية .

يتضح إذاً أن الدور الريادي القائد في معركة الحداثة كان يؤديه وما زال ـ بشكل أساسي ومهم الشعراء ـ النقاد العرب على الساحة العربية .

ويتأكد هذا الكلام عبر الاطلاع على الملتقين الشعريين الأول والثاني اللذين تمحورا حول حركة الشعر العربي الحديث ، ونشرا على صفحات مجلة

= ـ راجي عشقوتي : أضواء على الشعر الحديث ص ١٠ وما بعدها ، مطبعة صادر ط ١ سنة ١٩٧٣ بيروت .
ـ ريتا عوض : أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ص ٥ ـ ١٧٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ نيسان ١٩٧٩ بيروت .
ـ عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ٧ ـ ١٢٧ ، دار العودة بيروت ط ١٤ ـ ٧ ـ ١٩٨١ .
ـ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص ١٧١ وما بعدها .
ـ الطاهر أحمد مكي : الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءاته ٧ ـ ١٥٨، دار المعارف بمصر ط ١ ، ١٩٨٠ القاهرة .

«الطريق» اللبنانية . وكان موضوعهما التحاور مع خمسة وعشرين شاعراً عربياً[1] حول رؤيتهم إلى الحداثة في الشعر العربي . ولقد وجهت إلى أولئك الشعراء الاسئلة التالية :

ـ «كيف تفسرون الحداثة في الشعر العربي ؟ (في الشكل وفي المضمون ، في الموقف من العالم وفي طريقة التعبير عنه) ؟ .

ـ ثم هل لكم أن تحدثونا عن إسهامكم في هذا المجال من خلال تجاربكم الشعرية ؟»[2] .

ولقد أظهرت الإجابات عن هذه الاسئلة تنوعاً في الآراء ، وتوزعاً في المواقف . إزاء ظاهرة الحداثة ، وهذا أمر متوقع لأن كل شاعر كان يصدر عن موقف فكري أو أيديولوجي أو فني خاضع ، لمعتقده . لكن ذلك التنوع لم يمنع التقاء أكثر من شاعر في الخلفية الموجهة ووجهات النظر الصادرة .

وفي نهاية هذين الملتقيين قام الناقد حسين مروة باستقراء المفهومات الأساسية للحداثة الشعرية وقضاياها من خلال أجوبة أولئك الشعراء الحديثين . وانتهى إلى أول محاولة نظرية شبه متكاملة في تحديد قضايا الحداثة الشعرية حين استخلص المقومات العامة لمفهوم الحداثة في الأدب العربي المعاصر . وأطلق عليها مصطلح «القدر المشترك» الذي يقوم على المقومات التالية :

١ ـ الاستجابة لقضايا العصر وطرقه في الرؤية والتفكير والتعبير والتذوق .

٢ ـ لا فصل بين الشكل والمضمون . وليس الشكل وحدة معيار الحداثة ، بل هو والمضمون الحديث معاً . وحالات انفصام الشكل عن المضمون هي حالات الانقطاع بين الشاعر والحياة .

---

(١) دعي أكثر من هذا العدد للملتقيين إلا أن الذين لبوا الدعوة اقتصروا على خمسة وعشرين شاعراً .

(٢) انظر الطريق سنة ١٩٧١ العددان . (١) ص ٨١ ـ ١٢٠ وعدد ٥ ص ٨٧ ـ ٩٨ .

٣ ـ الشكل الحديث هو الذي يستخدم مختلف أدوات التعبير المعاصرة ، مثل : الرمز ، الأسطورة ، الحلم ، الفكر ، الحوار. . .

٤ ـ المضمون الحديث هو معايشة الواقع الحديث بكل أبعاده وتحديد موقف معين من العالم .

٥ ـ رفض النزعة الجمالية التي «تصنف» الموضوعات والألفاظ بين موضوعات وألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية .

٦ ـ الموسيقى الشعرية ، ليست من الوزن وحده ، بل هي مركبة من : الوزن ، والصور ، والمعاني ، والأفكار ، والأصوات ، والوقفات .

٧ ـ التفاعل الداخلي مع العصر يستوجب إيجاد لغة قابلة لحمل التجربة بإيحائية مستحدثة .

٨ ـ تطور الرؤية الإنسانية ثم الرؤية الفنية في المواقف من العالم ، هو في أساس البناء الشكلي الجديد في الشعر العربي. . »[1] .

يظهر في ضوء ما تقدم ، أن الشعراء الحديثين حملوا عبء التنظير للحداثة الشعرية ، مفهوماً وقضايا ، وتزامن ، عندهم إبداع الشعري وعطاؤه مع نقده وإرساء مقوماته النظرية . يحدوهم في جميع مواقفهم إبداعاً ونقداً ، الاطلاع الواسع ، العميق على التراث الإنساني ، أدبياً وروحياً ، وعقلياً ، خصوصاً ما يتمثل باتجاهاته الفنية ومذاهبه الأدبية وما يمكن خلقها من فلسفات وأيديولوجيات ، سعياً وراء فهم ذلك التراث والتفاعل معه وبالتالي الاستفادة من التجارب الشعرية والأبعاد النظرية ، التي أعطاها ويعطيها أدباء العالم .

ولم يفت هؤلاء الشعراء الالتفات إلى التراث العربي بهدف وعيه وفهمه فهماً حقيقياً ، وكشف ما يكمن وراء المادة المكتوبة ، عربياً وعالمياً من نسوغ

---

(١) للمزيد راجع : حسين مروة : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣ .

وأبعاد تاريخية وحضارية ، كانت الدافع لوجود هذه المادة . ومن ثم التفاعل مع الأبعاد التراثية المكتشفة والاسترفاد بنسوغها الموحية[1] .

ونقول : إن حركة الحداثة الشعرية ، لم تكن موجهة من النقد الأدبي العربي بقدر ما كانت حركة «عصامية» تبحث عما يمدها بمقومات وجودها ونموها وتجددها سواء أكان ذلك في الآداب العالمية أم التراث المحلي ببعديه الوطني والقومي .

وإن فات النقد الأدبي في لبنان ـ خلال المدة المحددة لهذا البحث ـ التأثير الفعال في حركة الحداثة الشعرية ، فإنه لم يخل من محاولات جادة في الدعوة الدائمة إلى التجديد والإبداع ، وهجر كل تقليد وجمود . ومن ثم التفاعل الحي مع الجذور التراثية والأخذ بالمعطيات الحضارية والثقافية العالمية ، بعيداً من مواقف التقليد والتبعية لكلا المصدرين السابقين .

يتأكد ذلك في ضوء القضايا التي أثيرت في الباب الثاني من هذا البحث بدءاً من محاولة الإجابة عن سؤال ما الشعر ؟ وما يندرج تحت هذا السؤال من قضايا فرعية تتصل بالموقف من الوزن والقافية وقصيدة الوزن وقصيدة النثر . . . مرّاً بالتجربة الشعرية وعناصرها وبالرؤيا الشعرية والمواقف إزاء المجتمع والحياة والكون ، وانتهاء باللغة الشعرية ومقوماتها وبناها المجازية والصورية والرمزية والأسطورية .

ولئن أظهرت مناقشة القضايا الآنفة الذكر خلال فصول الباب الثاني من هذا البحث أن الرؤية النقدية لم تنتظم في اتجاهات نقدية ذات مناهج محددة[2] ، ولم تستوِ النظرة عند جميع النقاد إلى أبعاد الصلة بالجذور التراثية وبالروافد العالمية كماً وكيفاً ، بعداً وقرباً ، فإن تلك الرؤية عكست ـ ولا بد ـ

---

(١) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ص ١٠٤ ـ ١٠٥ .
ـ يوسف الخال : الحداثة في الشعر ص ٨٠ ـ ٨١ .

(٢) يمكن استثناء الناقد حسين مروة الذي أعلن بوضوح تام تبني المنهج الواقعي في النقد .

مظهراً حداثياً مهماً في الحياة الأدبية العربية على امتداد ساحتها ، كان بنتيجته تمهيد العديد من السبل أمام حركة الحداثة الشعرية العربية .

ومن أبرز معالم ذلك المظهر الحداثي ما يلي:

أ - الدعوة الدائمة للتجديد والإبداع .

ب - الرؤية المحدثة إلى الأوزان والقوافي ، على أساس أنها وسائل يتوسلها الشاعر لإظهار شعره ، وليست غايات يسعى إليها . مما سهل الخروج على العروض الخليلية أمام أتباع الشعر الحر والشعر المنثور .

ج - النظر إلى اللغة الشعرية ، نظرة متطورة نسبياً أبرزت الأبعاد الأولية لمقومات هذه اللغة وأبعادها .

د - التوقف عند التجربة الشعرية وما يتمثل فيها من صدق ومن قدرة في التعبير شعراً ، عن التجربة الذاتية ، وفي توصيل الحالات إلى المتذوق أو القارىء .

هـ - تأكيد أهمية الأبعاد الرؤيوية في الشعر التي تمثل كشفاً دائماً عن عوالم جديدة ذات أبعاد مستقبلية ، ثم إظهار دور الشعر في معركة الحياة والوجود ، التي يخوضها الشاعر كفرد من أمة أو طبقة أو فئة ، اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وطنياً وقومياً وعالمياً .

و - إظهار أهمية الرؤية الفكرية والفلسفية ، في توجيه الشعر وتعميق رؤاه التي تستكنه معالم الوجود ، وتجيب عن الاسئلة التي تتصل بمصير الإنسان والحياة والكون ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .

ز - الدعوة لتفاعل الشاعر مع جذوره التراثية ومع ما توفره الروافد العالمية ، تفاعلاً حضارياً ، ثقافياً وروحياً .

ولئن بدا أن مستوى تناول هذه القضايا ومعالجتها ، اختلف من قضية إلى أخرى اختلافاً بيّناً ، من حيث العمق والسطحية ، والاتساع والضيق ، التطوير

والتجاوز ، فإن في إيهاب هذه القضايا المثارة محاولات رائدة قام بها عدد من النقاد العرب بمن فيهم الشعراء ـ النقاد . وتلك المحاولات تغدو ، في حال جمعها وتنسيقها ، كفيلة ، ببلورة معالم العناصر الأساسية للحداثة الشعرية العربية .

ولئن ساح النقد في لبنان ـ غالباً ـ سياحات متواصلة ، خارج النص الشعري ، وقلما اقتحم ساحة هذا النص ، الداخلية ، فإنه ضل بذلك السبيل القويم إلى الرؤية النقدية السليمة خصوصاً أن «الحداثة الشعرية» ظاهرة لا تقوم من خلال القواعد والنواميس الأدبية وإنما تدرس من خلال نصوصها الشعرية بعد أن تحتل حيزاً زمنياً وإطاراً مكانياً محددين ، لأن النص الشعري هو المادة الوحيدة ، التي تتجلى فيها كل النوازع الحداثوية ، رؤيا ومواقف وأشكالاً فنية وطرقاً تعبيرية .

ومن ثم نقول : إن على النقد الأدبي أن يتجه إلى النص الشعري ، ليقرأه ، قراءة محدثة تتناسب ومستويات هذا النص ، لأنه وإن أجيزت قراءة نص قديم ، قراءة محدثة ، فلا يجوز أن يقرأ نص حديث قراءة قديمة .

* * *

الخاتمة

لن أسرد في هذه الخاتمة تفصيلات النتائج التي انتهى إليها البحث، وتفرّعاتها، لأن ما أدرج بعنوان «تقويم واستنتاج» في هذا الكتاب[1]. أعطى هذه القضية، بعض حقها - كما أعتقد - لذلك سأعرض النتائج بشكل عام ومجمل.

استناداً إلى ما تقدم، أشير إلى استهلال البحث، بمدخل، حدّد مفهوم الحداثة ومستوياتها اللغوية والمعجمية والأدبية بعامة والشعرية بخاصة.

وفي الباب الأول - الفصل الأول - أظهرت أن للنقد العربي، علاقات عميقة، تربطه بالجذور التراثية القومية، لأن النقد العربي القديم سبق أن تصدى لمشكلة الحداثة الشعرية وأدار حولها صراعات قوية تندرج في المعركة بين القديم والمحدث، وأثار حولها قضايا شعرية حديثة - في زمنها - تشترك في جزء مهم منها، مع القضايا التي وردت عند النقد اللبناني خلال المدة الزمنية المحددة لهذا البحث.

وأبنت في الباب الأول - الفصل الثاني أن رؤية النقد الأدبي في لبنان خلال القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن، إلى الحداثة الشعرية تشكل حلقة في التواصل التراثي، وخلفية ارتكز عليها النقد اللبناني في الأمد اللاحق.

---

(١) انظر: تقويم واستنتاج ص (٢٨٢ - ٢٩٥) من هذا البحث.

أما في الباب الثاني فقد وزعت رؤية النقد في لبنان إلى الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد على قضايا شعرية حديثة ، شكلت مادة فصول هذا الباب . من أبرز هذه القضايا :

أ ـ الموقف من تحديد الشعر وتعريفه ، وصلاته بالأوزان والقوافي ، والموسيقى الشعرية .

ب ـ تعريف القصيدة والحديث عن وحدتها العضوية .

ج ـ التمييز بين الشعر والنثر . وتتبع الرؤية إلى الشعر المنثور وقصيدة النثر .

د ـ التجربة الشعرية وما يتصل بها من عناصر ومفهومات .

هـ ـ الرؤيا والموقف في الشعر .

و ـ اللغة الشعرية ؟ مقوماتها ، وعناصر من المجاز والصورة الشعرية والبنى الرمزية والأسطورية .

وتبين بنتيجة البحث أن النقد اللبناني لم يترك نظرة متكاملة متواصلة إلى الحداثة الشعرية العربية ، في اتجاهات نقدية حديثة ، واضحة المعالم ، محددة الأسس ، إنما جاءت آراؤه موزعة حول تلك القضايا الشعرية وفروعها ، مما أضعف فرصة بلورة مفهوم جلي للحداثة الشعرية العربية ، بأشكالها وأبعادها ودلالاتها وأنساقها .

لكن هذا النقد ، لم يخل من معالجات عميقة ورائدة ، لبعض قضايا الحداثة الشعرية ، وذلك عند هذا الناقد أو ذاك من النقاد اللبنانيين ، وفي صدد إثارة قضايا الصلة بالتراث وبالعالم أوضحت أن للنقد اللبناني صلات قوية بجذوره التراثية ، وبالروافد العالمية ، التي تنوّعت هويتها من ناقد إلى آخر ، تبعاً للمواقف الإيديولوجية التي توجّه كلاً من النقاد سياسياً وفنياً وثقافياً .

كما تبيّن في فصل «النقد الأدبى منهجاً ومهمات» ، غياب المنهج

النقدي ، عند غالبية النقاد ، حتى إن من بدا منهم ناقداً أيديولوجياً منهجياً ، فإنه لم يترك لنا التنظير الكافي المتكامل حول منهجه النقدي[1] . وفي وقفة أخيرة بعنوان «تقويم واستنتاج» عمدت إلى تحديد الأبعاد الحديثة في رؤية النقد اللبناني إلى حركة الحداثة الشعرية العربية . وأجملتها في خصائص عامة شاملة تعطي لهذا النقد ما له وتظهر ما عليه .

وفي النهاية آمل أن يكون هذا البحث مشاركة متواضعة في دراسة النقد الأدبي في لبنان ، من حيث رؤيته إلى «الحداثة الشعرية العربية» وأن تشكل قضايا هذه الحداثة منطلقات ممكنة لدراسة هذه الظاهرة عبر مراحلها الزمنية المتعددة ، خصوصاً في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، هذه المرحلة التي تعد الأطر الذهبية لحركة الحداثة الشعرية العربية .

وأخيراً حسبي أنني وضعت لبنة صغيرة في مدماك الأبحاث حول هذه الحداثة .

---

(١) ـ لا بد من الإشارة إلى وجود بعض الاستثناءات التي تم ذكرها خلال فصل (النقد الأدبي منهجاً ومهمات) .

المصادر والمراجع

إشـارة :

لا يشتمل فهرست المصادر والمراجع على كل الكتب التي تمّ الرجوع إليها ، إنما اقتصر على ذكر المؤلفات التي وردت في هوامش وقد وزعت تبعاً للموضوعات الرئيسـة ، وفقاً للنسق التالي :

أولاً : المصادر أو أصول المادة النقدية اللبنانية خلال المدة المحددة لهذا البحث .

ثانياً : المراجع العربية الحديثة في الأدب والنقد .

ثالثاً : المراجع العربية القديمة .

رابعاً : المعاجم العربية .

خامساً : المراجع الأجنبية المعربة وغير المعربة .

سادساً : الدوريات .

في البند السادس اكتفيت بذكر اسم «الدورية» ومكان صدورها ، وتاريخه لأن بقية الإيضاحات سبق ورودها في هوامش البحث .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر أو أصول المادة النقدية اللبنانية خلال المدة المحددة للبحث :

١ ـ **أبو شبكة ـ الياس** : روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة ، منشورات دار المكشوف ط ٢ سنة ١٩٤٥ ، بيروت .

٢ ـ **أبو شبكة ـ الياس** : أفاعي الفردوس المقدمة ، دار الحضارة بيروت ط ٣ سنة ١٩٦٢ .

٣ ـ **أبو شبكة ـ الياس** : دراسات وذكريات دار المكشوف ـ بيروت الطبعة الثانية آذار ١٩٧٠ .

٤ ـ **أبو ماضي ـ ايليا** : ديوان ايليا أبي ماضي دار العودة بيروت لا ط. لا ت .

٥ ـ **الحاج ـ أنسي** : مقدمة ديوانه «لن» دار مجلة شعر كانون الأول سنة ١٩٦٠ بيروت ـ لبنان .

٦ ـ **الريحاني ـ أمين** : أنتم الشعراء دار الريحاني للطباعة والنشر الطبعة الثانية ١٩٥٣ ، بيروت .

٧ ـ **الريحاني ـ أمين** : أدب وفن دار الريحاني للطباعة والنشر الطبعة الأولى ١٩٥٧ ، بيروت .

٨ ـ **الريحاني ـ أمين** : وجوه شرقية وغربية . دار الريحاني للطباعة والنشر الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧ ، بيروت .

٩ ـ **الريحاني ـ أمين** : ملوك العرب ، جزءان دار الريحاني للطباعة والنشر الطبعة الرابعة سنة ١٩٦٠ ، بيروت .
١٠ ـ **الريحاني ـ أمين** : قلب لبنان ، دار الريحاني للطباعة والنشر الطبعة الثانية سنة ١٩٥٨ ، بيروت .
١١ ـ **الريحاني ـ أمين** : قلب العراق ، دار الريحاني للطباعة والنشر طبعة جديدة سنة ١٩٥٧ ، بيروت .
١٢ ـ **الريحاني ـ أمين** : هتاف الأودية ، شعر منثور دار الريحاني للطباعة والنشر ، بيروت الطبعة الأولى سنة ١٩٥٥ .
١٣ ـ **جبران ـ جبران خليل** : المجموعة الكاملة العربية . تقديم ميخائيل نعيمه دار صادر بيروت لا ط . لا ت .
١٤ ـ **جبران ـ جبران خليل** : المجموعة الكاملة المعربة عن الإنكليزية دار صادر ودار بيروت ، للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٤ لا ط .
١٥ ـ **جبران ـ جبران خليل** : رسائل جبران صفحات مطوية من أدب جبران الخالد المكتبة الأدبية ـ بيروت لبنان لا ط . لا ت .
١٦ ـ **جبران ـ جبران خليل** : نبيٍّ الحبيب . رسائل الحب بين ماري هاسكل وجبران مع مذكرات ماري هاسكل ثلاثة أجزاء جمع وتنسيق فيرجينا حلو ، تعريب الأب لوران فارس مراجعة يوسف حوراني . دار الجريدة الأهلية للنشر والتوزيع بيروت ١٩٧٤ لا ط .
١٧ ـ **جبران ـ جبران خليل** : مقدمة ديوان إيليا أبي ماضي «تذكار الماضي» وردت ضمن ديوان «إيليا أبو ماضي» دار العودة بيروت لا ط . لا ت .
١٨ ـ **خوري ـ رئيف** : الأدب المسؤول دار الآداب بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٨ .
١٩ ـ **خوري ـ رئيف** : الدراسة الأدبية دار المكشوف ـ بيروت الطبعة الرابعة ١٩٦٩ .
٢٠ ـ **خوري ـ رئيف** : الفكر العربي الحديث دار المكشوف بيروت الطبعة الثانية آذار ١٩٧٣ .

٢١ ـ سعادة ـ أنطون : الصراع الفكري في الأدب السوري ١٩٤٠ . منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي بيروت آب ـ ١٩٧٨ من سلسلة النظام الجديد رقم ٦ .

٢٢ ـ سعادة ـ أنطون : الإسلام في رسالتيه المسيحية والمحمدية سلسلة النظام الجديد رقم ٥ منشورات عمدة الإذاعة في الحزب السوري القومي الاجتماعي الطبعة الرابعة بيروت ١٩٧٧ .

٢٣ ـ سعادة أنطون : الآثار الكاملة ١ ـ أدب ـ من أدب الكاتب وأدب الحياة ، بيروت ١٩٦٠ .

٢٤ ـ سعيد ـ خالدة : البحث عن الجذور فصول في نقد الشعر الحديث دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠ ، لا ط .

٢٥ ـ سعيد ـ خالدة : حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث دار العودة بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧٩ .

٢٦ ـ عبود ـ مارون : مجددون ومجترون دار الثقافة ـ ودار مارون عبود ، بيروت الطبعة الرابعة ١٩٦٨ .

٢٢ ـ عبود ـ مارون : دمقس وأرجوان دار الثقافة بيروت الطبعة الثالثة ١٩٦٦ .

٢٨ ـ عبود ـ مارون : في المختبر دار مارون عبود بيروت ٢٥ ـ ٨ ـ ١٩٧٠ لا ط .

٢٩ ـ عبود مارون : جدد وقدماء دار الثقافة ودار مارون عبود بيروت ، الطبعة الرابعة ١٩٧٢ .

٣٠ ـ عبود ـ مارون : على الطائر دار مارون عبود ودار الثقافة بيروت الطبعة الثانية ١٩٦٧ .

٣١ ـ عبود مارون : نقدات عابر دار مارون عبود ودار الثقافة بيروت ١٩٦٧ لا ط .

٣٢ ـ عبود مارون : الشعر العامي دار الثقافة ودار مارون عبود بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٨ .

٣٣ ـ عبود ـ مارون : الرؤوس ـ دار الثقافة بيروت ودار مارون عبود الطبعة الثالثة ١٩٦٧ .
٣٤ ـ عبود ـ مارون : على المحك دار الثقافة بيروت الطبعة الثانية ص ١٩٦٣ .
٣٥ ـ عقل ـ سعيد : المجدلية ـ المقدمة ـ المكتب التجاري بيروت الطبعة الثانية ١٩٦٠ .
٣٦ ـ عقل ـ سعيد : كيف أفهم الشعر ؟ محاضرة ألقيت في جمعية خريجي القسم الثانوي في الجامعة الأميركية ، وردت في كتاب «الفنون الأدبية» بيروت ١٩٣٧ .
٣٧ ـ عقل سعيد : مقدمة بنت يفتاح المشرق سنة ١٩٣٥ الطبعة الأولى بيروت .
٣٨ ـ عقل ـ سعيد : مقدمة ديوان «جلنار» لميشال طراد . دار النهار للنشر بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ .
٣٩ ـ عقل ـ سعيد : مقدمة ثلاثون قصيدة لتوفيق صايغ . دار الشرق الجديد . مطابع دار الكشاف بيروت أيلول ١٩٥٤ لا ط .
٤٠ ـ عقل ـ سعيد : كأس لخمر المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر بيروت ١٩٦١ لا ط .
٤١ ـ غريّب ـ روز : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي . دار العلم للملايين ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٥٢ .
٤٢ ـ غريّب ـ روز : جبران في آثاره الكتابية دار المكشوف بيروت الطبعة الأولى نيسان ١٩٦٩ .
٤٣ ـ غريّب ـ روز : تمهيد في النقد الأدبي الحديث دار المكشوف بيروت لبنان ـ الطبعة الأولى ، آب ١٩٧١ .
٤٤ ـ غريّب ـ روز : البيان الحديث ، بيت الحكمة بيروت ـ لبنان الطبعة الثانية تشرين الثاني ١٩٦٩ .
٤٥ ـ فاخوري ـ عمر : الباب المرصود دار الثقافة بيروت ـ لبنان مطبعة معتوق أخوان لا ط . لا ت .

٤٦ ـ فاخوري ـ عمر : الفصول الأربعة . دار الثقافة بيروت لبنان ، مطابع معتوق أخوان لا ط . لا ت .
٤٧ ـ فاخوري ـ عمر : لا هوادة منشورات الأديب ١٩٤٢ . لا ط .
٤٨ ـ فاخوري ـ عمر : أديب في السوق ـ منشورات دار المكشوف ، بيروت ١٩٤٥ .
٤٩ ـ فاخوري ـ عمر : مقدمة كتاب الفكر العربي الحديث لرئيف خوري دار المكشوف بيروت الطبعة الثانية آذار ١٩٧٣ .
٥٠ ـ كرم ـ أنطون غطاس : الرمزية والأدب العربي الحديث . دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع بيروت لبنان ١٩٤٩ لا ط .
٥١ ـ كرم ـ أنطون غطاس : جبران الخالد : تأثراته وتأثيراته محاضرات الندوة اللبنانية سنة ١٩٥٦ بيروت .
٥٢ ـ كرم ـ أنطون غطاس : جبران خليل جبران ، سيرته وتكوينه الثقافي ـ مؤلفاته العربية ، محاضرات ألقاها كرم على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية في جامعة الدول العربية ـ معهد الدراسات العربية العالية القاهرة دار الرائد العربي سنة ١٩٦٤ .
٥٣ ـ كرم ـ أنطون غطاس : مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث ـ عامل الثقافة الجامعة الأميركية في بيروت ١٨٦٦ ـ ١٩٦٦ «كتاب العيد» ، أشرف على تحريره جبرائيل جبور بيروت ١٩٦٧ .
٥٤ ـ كرم أنطون غطاس : ملامح الأدب العربي الحديث . الندوة الأدبية (١) دار النهار للنشر ـ الطبعة الأولى بيروت/ ١٩٨٠ .
٥٥ ـ كرم ـ أنطون غطاس : كتاب عبد الله دار النهار للنشر بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٩ .
٥٦ ـ

KARAM - ANTOINE GATTAS:
La vie et l'oeuvre littéraire de GIBRĀN ḪALIL GIBRĀN.
DAR ANNAHAR, Beyrouth 1981.

٥٧ ـ **لبكي ـ صلاح** : لبنان الشاعر دار الحضارة بيروت الطبعة الثانية ١٩٦٤ .

٥٨ ـ **مروّة ـ حسين** : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي دار الفارابي بيروت طبعة ثانية ، مزيدة ومنقحة ، ١٩٧٦ .

٥٩ ـ **مروّة ـ حسين** : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية . جزءان دار الفارابي ـ بيروت ـ الطبعة الثانية ١٩٧٩ .

٦٠ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : الغربال دار صادر بيروت الطبعة الثامنة ١٩٦٩ .

٦١ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : في الغربال الجديد مقالات ورسائل نقدية مؤسسة نوفل للطباعة والنشر سنة ١٩٧٢ بيروت لا ط .

٦٢ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : دروب مؤسسة نوفل للطباعة والنشر بيروت الطبعة الخامسة سنة ١٩٧١ .

٦٣ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : جبران خليل جبران مؤسسة نوفل بيروت لبنان الطبعة الثامنة ١٩٧٨ .

٦٤ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : المراحل مؤسسة نوفل بيروت ـ لبنان ـ الطبعة السابعة ١٩٧٨ .

٦٥ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : زاد المعاد مؤسسة نوفل بيروت لبنان ـ الطبعة الثامنة ١٩٧٩ .

٦٦ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : البيادر مؤسسة نوفل بيروت لبنان ـ الطبعة التاسعة ١٩٨٠ .

٦٧ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : سبعون ـ حكاية عمر المرحلة الأولى دار صادر دار بيروت الطبعة الثانية ١٩٦٢ .

٦٨ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : مقدمة ديوان الجداول لايليا أبي ماضي . نيويورك في ٢١ حزيران سنة ١٩٢٧ .

٦٩ ـ **نعيمه ـ ميخائيل** : مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية دار صادر بيروت لا ط . لا ت .

ثانياً : المراجع العربية الحديثة في الأدب والنقد :

٧٠ ـ **إبراهيم ـ طه أحمد** : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري دار الحكمة بيروت ـ لبنان لا ط . لا ت .

٧١ ـ **أبو ديب ـ كمال** : جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر . دار العلم للملايين ـ بيروت ـ لبنان الطبعة الأولى آذار ١٩٧٩ .

٧٢ ـ **أحمد ـ محمد فتوح** : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر دار المعارف مصر ـ القاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

٧٣ ـ **أدونيس (علي أحمد أسبر)** : الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، ثلاثة أجزاء :

١ ـ الأصول ، دار العودة بيروت الطبعة الثالثة ١٩٨٠ .

٢ ـ تأصيل الأصول ، دار العودة بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٩ .

٣ ـ صدمة الحداثة ، دار العودة بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٩ .

٧٤ ـ **أدونيس (علي أحمد أسبر)** : مقدمة للشعر العربي دار العودة بيروت الطبعة الثالثة ١ ـ ١ ـ ٧٩ .

٧٥ ـ **أدونيس (علي أحمد أسبر)** : زمن الشعر دار العودة بيروت الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

٧٦ ـ **أدونيس (علي أحمد أسبر)** : فاتحة لنهايات القرن دار العودة بيروت الطبعة الأولى ١ ـ ٣ ـ ١٩٨٠ .

٧٧ ـ **إسماعيل ـ عز الدين** : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه الفنية والمعنوية دار العودة بيروت ودار الثقافة الطبعة الثالثة ١٩٨١ .

٧٨ ـ **الأسعد ـ محمد** : مقالة في اللغة الشعرية المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠ م .

٧٩ ـ **أمين ـ أحمد** : النقد الأدبي دار الكتاب العربي ـ بيروت لبنان الطبعة الرابعة سنة ١٩٦٧ جزءان .

٨٠ ـ البطل ـ علي : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٠ .

٨١ ـ بلبع ـ عبد الحكيم : حركة التجديد في المهجر بين النظرية والتطبيق ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ لا ط .

٨٢ ـ جيدة ـ عبد الحميد : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل بيروت لبنان الطبعة الأولى ١٩٨٠ .

٨٣ ـ خوري ـ الياس : دراسات في نقد الشعر دار ابن رشد بيروت الطبعة الأولى كانون الثاني ١٩٧٩ .

٨٤ ـ خوري ـ سامي ج . ورحيّم ـ الياس : الياس أبو شبكة في غلواء «دراسة وديوان» منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٧٠ لا ط .

٨٥ ـ الخازن ـ وليم : الشعر والوطنية في لبنان والبلاد العربية من مطلع النهضة إلى عام ١٩٣٩ بيروت دار المشرق ط ١٩٧٩ .

٨٦ ـ الخازن ـ وليم واليان ـ نبيه : كتب وأدباء منشورات المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت الطبعة الأولى آب ١٩٧٠ .

٨٧ ـ الخال ـ يوسف : الحداثة في الشعر دار الطليعة بيروت الطبعة الأولى كانون الأول ١٩٧٨ .

٨٨ ـ الخطيب ـ حسام : ملامح في الأدب والثقافة واللغة . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٧٧ لا ط .

٨٩ ـ دكروب ـ محمد : الأدب الجديد . . . والثورة ، كتابات نقدية دار الفارابي بيروت الطبعة الأولى أيار ١٩٨٠ .

٩٠ ـ الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث (مقدمات ، مقالات ، بيانات) جمعه وقدم له منيف موسى منشورات المكتبة العصرية ـ صيدا بيروت الطبعة الأولىٰ ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م .

٩١ ـ الربداوي ـ محمود : الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ، تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي . جزءان دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لا ط . لا ت .

٩٢ ـ الربيعي ـ محمود : في نقد الشعر دار المعارف بمصر الطبعة الرابعة ١٩٧٧ ، القاهرة .

٩٣ ـ الركابي ـ جودت : في الأدب الأندلسي مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ١٩٧٠ القاهرة .

٩٤ ـ زيدان ـ جرجي : تاريخ الآداب العربية ، أربعة أجزاء منشورات دار مكتبة الحياة بيروت لبنان الطبعة الثانية ١٩٧٨ .

٩٥ ـ سويف ـ مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة منشورات جماعة علم النفس التكاملي . دار المعارف بمصر القاهرة الطبعة الثالثة ١٩٧٠ .

٩٦ ـ شاوول ـ بول يوسف : قصيدة النثر من خلال ديوان «لن» لأنسي الحاج رسالة كفاءة غير منشورة الجامعة اللبنانية كلية التربية أيلول ١٩٧٣ .

٩٧ ـ شكري ـ غالي : الماركسية والأدب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٩ .

٩٨ ـ صالح ـ عبد المطلب : دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية دار الفارابي بيروت ومكتبة النهضة بغداد أيار ١٩٧٤ لا ط .

٩٩ ـ صايغ ـ توفيق : أضواء جديدة على جبران ، دراسة أدبية ، منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر بيروت لبنان تشرين الأول ١٩٦٦ لا ط .

١٠٠ ـ الضامن ـ حاتم : نظرية النظم الموسوعة الصغيرة رقم ٤٧ منشورات وزارة الثقافة والإعلام أيلول ١٩٧٩ دار الحرية للطباعة بغداد ـ العراق .

١٠١ ـ ضيف ـ شوقي : في النقد الأدبي مكتبة الدراسات الأدبية رقم ٢٦ دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة القاهرة لا ت .

١٠٢ ـ عبود ـ حنا : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٧٨ لا ط .

١٠٣ ـ عتيق ـ عبد العزيز : تاريخ النقد الأدبي عند العرب دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت الطبعة الثالثة ١٣٩٣ هـ ـ ١٩٧٤ م .

١٠٤ ـ عتيق ـ عبد العزيز : علم العروض والقافية دار النهضة العربية للطباعة والنشر الطبعة الثانية (مزيدة ومنقحة) بيروت ١٩٦٧ .

١٠٥ ـ عباس ـ إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري دار الثقافة بيروت الطبعة الثانية ١٣٩٨ هـ ـ ١٩٧٨ م .

١٠٦ ـ عباس ـ إحسان : فن الشعر الفنون الأدبية ـ ٣ دار الثقافة بيروت لبنان الطبعة السادسة ١٩٧٩ .

١٠٧ ـ عبد الرحمٰن ـ نصرت : في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية مكتبة الأقصى ـ عمان المملكة الأردنية الهاشمية سنة ١٩٧٩ الطبعة الأولى .

١٠٨ ـ عزت ـ علي : اللغة والدلالة في الشعر دراسات نقدية في شعر السياب وعبد الصبور الهيئة المصرية للكتاب المكتبة الثقافية ٣٣٠ سنة ١٩٧٦ لا ط .

١٠٩ ـ عشقوني ـ راجي : أضواء على الشعر الحديث مطبعة صادر طبعة أولى ١٩٧٣ بيروت .

١١٠ ـ العشماوي ـ محمد زكي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ فرع الإسكندرية الطبعة الثالثة ١٩٧٨ .

١١١ ـ العيد ـ يمنى : ممارسات في النقد الأدبي دار الفارابي ـ بيروت نيسان ١٩٧٥ لا ط .

١١٢ ـ العيد ـ يمنى : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان (بين الحربين العالميتين) سلسلة دراسات نقدية دار الفارابي بيروت ١٩٧٩ لا ط .

١١٣ ـ عوض ـ ريتا : أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى نيسان ١٩٧٩ .

١١٤ ـ غانم ـ جورج : شعراء وآراء ، دراسات وخواطر عن ٢٤ شاعراً من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٧٠ الجزء الأول بيروت ١٩٧١ لا دار نشر لا ط .

١١٥ ـ **غلاب ـ محمد** : أدباء الرومانتيكية الفرنسية في الأدب والنقد «٨» مكتبة نهضة مصر بالفجالة لا ت . لا ط .

١١٦ ـ **فرّوخ ـ عمر** : تاريخ الأدب العربي ستة أجزاء دار العلم للملايين بيروت يختلف تاريخ الطبعة وتعدادها من جزء لآخر الجزء الأول المعتمد الطبعة الثالثة حزيران ١٩٧٨ بيروت .

١١٧ ـ **فيصل شكري** : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرىء القيس إلى ابن أبي ربيعة . دار العلم للملايين بيروت الطبعة الخامسة لا ت .

١١٨ ـ **كعدي ـ كعدي فرهود** : ميخائيل نعيمه بين قارئيه وعارفيه سنة ١٩٧١ لا دار نشر لا ط .

١١٩ ـ **مسعود ـ حبيب** : جبران حياً وميتاً دار الريحاني للطباعة والنشر الطبعة الثانية ١٩٦٦ بيروت .

١٢٠ ـ **مطران ـ خليل** : مقدمة ديوان الخليل «بيان موجز» منشورات دار مارون عبود بيروت لبنان سنة ١٩٧٥ لا ط .

١٢١ ـ **مكي ـ الطاهر أحمد** : الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته دار المعارف بمصر الطبعة الأولى ١٩٨٠ .

١٢٢ ـ **مندور ـ محمد** : النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة مترجم عن الأستاذين لانسون ومايبه دار النهضة مصر للطبع والنشر الفجالة لا ت . لا ط .

١٢٣ ـ **منصور ـ مناف** : مدخل إلى الأدب المقارن . سعيد عقل وبول ڤاليري بيروت ١٩٨٠ منشورات مركز البحوث والتوثيق .

١٢٤ ـ **المقالح ـ عبد العزيز** : الشعر بين الرؤيا والتشكيل دار العودة بيروت الطبعة الأولى ١٤ ـ ٧ ـ ١٩٨١ .

١٢٥ ـ **المقدسي ـ أنيس** : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث دار العلم للملايين بيروت الطبعة السادسة ١٩٧٧ .

١٢٦ ـ الملائكة ـ نازك : قضايا الشعر المعاصر مكتبة النهضة ـ بغداد الطبعة الثانية ١٩٦٥ .
١٢٧ ـ موسى ـ منيف : الشعر العربي الحديث في لبنان ، بحث في شعراء لبنان الجدد مرحلة ما بين الحربين العالميتين دار العودة ـ بيروت الطبعة الأولى ١/ ١١/ ٨٠ .
١٢٨ ـ الناعوري ـ عيسى : أدب المهجر مكتبة الدراسات الأدبية ١٤ دار المعارف بمصر الطبعة الثانية سنة ١٩٦٧ القاهرة .
١٢٩ ـ ناصف ـ مصطفى : الصورة الأدبية دار الأندلس بيروت الطبعة الثانية ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م .
١٣٠ ـ هلال ـ محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ودار العودة بيروت لبنان ١/ ٧/ ١٩٧٣ لا ط .
١٣١ ـ هلال ـ محمد غنيمي : الأدب المقارن دار الثقافة ودار العودة بيروت الطبعة الخامسة لا ت .
١٣٢ ـ هلال ـ محمد غنيمي : الرومانتيكية دار الثقافة ودار العودة بيروت ١٩٧٣ لا ط .
١٣٣ ـ الورقي ـ السعيد : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية الطبعة الأولى ١٩٧٩ .
١٣٤ ـ ياغي ـ هاشم : النقد الأدبي الحديث في لبنان . جزءان:
١ ـ الحركة النقدية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية .
٢ ـ المدارس النقدية المعاصرة . دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ لا ط .
١٣٥ ـ Kamal Kheir Beik: le mouvement moderniste de la Poêsie arabe comtemporaine. Publications orientalistes de France. 1978.

ثالثاً : المراجع العربية القديمة :

١٣٦ ـ القرآن الكريم .

١٣٧ ـ إنجيل يوحنا .
١٣٨ ـ ابن خلدون ـ أبو يزيد عبد الرحمٰن : المقدمة دار القلم ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ .
١٣٩ ـ ابن رشيق ـ أبو علي الحسن : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، جزءان ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، ط ٤/ ١٩٧٢ ، حققه وفصّله وعلّق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد .
١٤٠ ـ ابن قتيبة ـ عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء ، جزءان . تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر دار المعارف بمصر ١٩٦٦ ، لا ط .
١٤١ ـ ابن طباطبا ـ محمد بن أحمد العلوي : عيار الشعر ، تحقيق الحاجري وسلام القاهرة ١٩٥٦ ، لا ط .
١٤٢ ـ أبو الفرج الأصبهاني ـ علي بن الحسين : كتاب الأغاني ، دار الكتب المصرية ـ القاهرة .
١٤٣ ـ أبو نواس ـ الحسن بن هانيء : الديوان . دار الكتاب العربي ، بيروت ـ لبنان ، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي . لا ط . لا ت .
١٤٤ ـ الآمدي ـ أبو القاسم الحسن بن بشر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تحقيق السيد أحمد صقر جزءان دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ١٣٩٢ هـ ـ ١٩٧٢ م .
١٤٥ ـ الجرجاني ـ عبد القاهر : دلائل الإعجاز (في علم المعاني) صحح أصله الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي ، صحح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت ـ لبنان ١٣٩٨ هـ ـ ١٩٧٨ م . لا ط .
١٤٦ ـ الجرجاني ـ عبد القاهر : أسرار البلاغة في علم البيان صححه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ لبنان ١٣٩٨ هـ ـ ١٩٧٨ م .
١٤٧ ـ الصولي ـ أبو بكر محمد بن يحيى : أخبار أبي تمام حققه وعلق عليه

خليل محمود عساكر ، محمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لا ط . لا ت .
١٤٨ ـ **المرزوقي ـ أبو علي محمد بن أحمد** : شرح ديوان الحماسة لأبي تمام لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥١ . لا ط .
١٤٩ ـ **قدامة ـ بن جعفر** : نقد النثر ـ المقدمة لطه حسين وعبد الحميد العبادي ، القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٣٣ .

رابعاً : المعاجم العربية :

١٥٠ ـ **ابن منظور ـ جمال الدين محمد** : لسان العرب دار صادر بيروت لا ط . لا ت .
١٥١ ـ **الفيروز آبادي ـ مجد الدين محمد بن يعقوب** : القاموس المحيط مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع القاهرة لا ط . لا ت .
١٥٢ ـ **معجم ألفاظ القرآن الكريم** : مجمع اللغة العربية . الهيئة العامة للكتاب بيروت ، لا ط . لا ت .

خامساً : المراجع الأجنبية المعربة وغير المعربة :

١٥٣ ـ **البيرييس ـ ر.م.** : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيش سلسلة زدني علماً ، منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس الطبعة الثانية ١٩٨٠ .
١٥٤ ـ **بير ـ هنري** : الأدب الرمزي ، ترجمة هنري زغيب سلسلة زدني علماً . منشورات عويدات ، بيروت ـ باريس . الطبعة الأولى ١٩٨١ .
١٥٥ ـ **بودستنيك وسيبركين** : غرض موجز للمادية التاريخية دار الفارابي بيروت الطبعة الأولى ١٩٨١ لا ذكر للمعرّب .
١٥٦ ـ **رتشاردز ـ ايفور أرمسترونغ** : مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر مطبعة مصر ١٩٦٣ لا ط .
١٥٧ ـ ريديكو ـ هورست : الانعكاس والعقل ، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني . تعريب فؤاد مرعي تدقيق عدنان جاموس . دار الجماهير ـ دمشق ، ودار الفارابي ـ بيروت ١٩٧٧ . لا ط .
١٥٨ ـ سارطون ـ جورج : الثقافة الغربية في رعاية الشرق الأوسط نقله إلى العربية عمر فرّوخ . منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر الطبعة الثانية بيروت شعبان ١٣٨٣ هـ كانون الأول ١٩٦٣ م .
١٥٩ ـ طومسون ـ جورج ودنيبروف ـ فلاديمير : دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، ترجمة ميشال سليمان دار القلم بيروت الطبعة الأولى كانون الثاني ١٩٧٤ .
١٦٠ ـ فان تيغيم ـ فيليب : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ترجمة فريد أنطونيوس سلسلة زدني علماً منشورات عويدات بيروت ـ باريس . الطبعة الثانية ١٩٨٠ .
١٦١ ـ فاولي ـ والاس : عصر السريالية . ترجمة خالدة سعيد . دار العودة بيروت ١٤٠١ هـ ـ ١٩٨١ م لا ط .
١٦٢ ـ كارلوني وفيللو : النقد الأدبي ، ترجمة كيتي سالم ، مراجعة جورج سالم ، سلسلة زدني علماً . منشورات عويدات بيروت ـ باريس الطبعة الثانية ١٩٨٠ .
١٦٣ ـ كروتشه ـ بندتو : المجمل في فلسفة الفن ترجمة وتقديم سامي الذروبي . الأوابد دمشق الطبعة الثانية ١٩٦٤ .
١٦٤ ـ هايمن ـ ستانلي : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، جزءان ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم دار الثقافة بيروت ـ لبنان الطبعة الثالثة ١٩٧٨ م .
١٦٥ ـ وارين ـ أوستن وويليك ـ رينيه : نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب

والعلوم الاجتماعية مطبعة خالد الطرابيشي ١٣٩٢ هـ ـ ١٩٧٢ م .
١٦٦ ـ ولسن ـ أدموند : قلعة اكسل . دراسة في الأدب الإبداعي الذي ظهر بين ١٨٧٠ ـ ١٩٣٠ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية ١٩٧٩ .
١٦٧ ـ Zauzanne Bernard: Le poême en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Librairie Nizet Paris 1959.

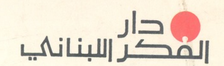
سادساً : الدوريات :

١ ـ الآداب بيروت ١٩٥٥ .
٢ ـ الطريق ، بيروت ١٩٤٤ ، ١٩٦٢ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧١ .
٣ ـ الطليعة ، بيروت ١٩٣٦ ، ١٩٣٧ ، ١٩٣٨ .
٤ ـ النداء الأسبوعي ، بيروت ، ١٩٨١ .
٥ ـ شعر بيروت ١٩٦٠ ـ ١٩٦١ .
٦ ـ فكر بيروت ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩ .
٧ ـ مواقف بيروت ١٩٨٠ .

فهرست الموضوعات

الصفحة

تقويم واستنتاج


دار
الفكر اللبناني